LIBRARY

Brigham Young University

Call
No.

Date Due

PRINTED IN U. S. A.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/chronologiemusic00coll

Chronologie musicale

ou

ABRÉGÉ

par Ordre Chronologique
de l'Histoire de la Musique

OUVRAGE
destiné aux Elèves qui se préparent aux Examens

PAR

Mlle LAURE COLLIN

Professeur de Chant
à l'Ecole Normale supérieure et à l'Ecole Normale
des Institutrices de la Seine

PRIX NET : 5 FR.

PARIS
HENRY LEMOINE
17, Rue Pigalle
Depose

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
LIBRARY
PROVO, UTAH

ESSAI SUPPLÉMENTAIRE

SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.[1]

Une extension nouvelle, donnée récemment aux examens, m'a obligée à étendre aussi mon travail sur l'histoire de la musique, et j'ai employé cette fois l'ordre chronologique, plus favorable pour fixer les faits dans la mémoire des élèves. Tout en tenant compte d'une division en dix-sept époques, due à l'écrivain allemand Kiesewetter, j'ai complété, par quelques dates antérieures aux siennes, et par une consciencieuse recherche de ce qui concerne les temps modernes, une étude que l'on trouvera toujours matière à reprendre et à approfondir.

CHRONOLOGIE MUSICALE.

PEUPLES DE L'ANTIQUITÉ CHEZ LESQUELS LA MUSIQUE PARAÎT AVOIR ÉTÉ PARTICULIÈREMENT CULTIVÉE.

Les livres sacrés du peuple juif attribuent à Tubal Caïn, fils de Lamech, l'invention de la musique et de ses premiers instruments, mais il est vraisemblable que la musique vocale est née avec la parole, et que tous les peuples, même à leur état le plus primitif, ont cherché à exprimer, par l'assemblage successif ou simultané des sons vocaux, les divers sentiments de l'âme, et à créer des instruments propres à reproduire ces sons.

HINDOUS.

La musique Hindoue, dont l'origine est attribuée à Brahma, a sa doctrine développée dans le sanscrit. Les modes Hindous étaient en nombre considérable, par suite de la division fractionnaire des tons, et ils contenaient un intervalle qui chez nous n'existe pas, le trois quarts de ton, intervalle que les Grecs abandonnèrent lorsqu'ils édifièrent leur système tonal sur les ruines du système Hindou. Le principal instrument des Hindous, très insuffisant à reproduire leurs modes, était un instrument à cordes appelé *Vina*.

CHINOIS.

Les Chinois, qui se vantaient d'obtenir par l'exécution de leurs chants des effets merveilleux, ont écrit un grand nombre de livres sur l'histoire de la musique.

Ils paraissent avoir de tout temps connu l'emploi des sons simultanés. Leurs instruments, très limités, sont généralement à percussion, et le principal consiste en la réunion d'une certaine quantité de pierres accordées dans l'ordre des sons de l'échelle.

---

[1] On trouvera, dans ma Méthode Elémentaire Chorale et Rhythmique, quelques renseignements que je n'ai pu reproduire ici.

Leur gamme unique se réduisant à sept sons, il en résulte que leurs mélodies, circonscrites dans cette étendue, sont graves et monotones.

EGYPTIENS ET SYRIENS.

Ces peuples ont évidemment bénéficié des traditions musicales Hindoues. La plupart de leurs instruments, contenant un grand nombre de cordes, indiquent une échelle musicale très étendue et très variée. La harpe est originaire de l'Egypte et de la Syrie, ainsi que le Psaltérion, harpe renversée sur une caisse sonore, et dont les cordes étaient mises en vibration au moyen d'un clavier, type primitif par conséquent des clavecins, piano-forte, etc.

PERSANS ET ARABES.

De même que les Chinois ont gardé, sans les modifier, leurs notions restreintes sur les sons, les Persans et les Arabes ont conservé leurs étranges allures rhythmiques primitives. Leurs bizarres combinaisons de mesures binaires et ternaires, enchevêtrées sans ordre et sans motif, produisent à l'oreille les plus singuliers et les moins agréables effets, ainsi qu'on a pu le constater à l'Exposition Universelle de 1878.

HÉBREUX.

On peut suivre, à travers les livres de la bible, l'histoire musicale des Hébreux. Nous avons déjà pris note de la date qu'ils assignent à l'invention, par Tubal Caïn, ou Jubal, de la musique et des premiers instruments (4000)

Lorsque Jacob s'enfuit de chez Laban (2109 ans av. J.C.), celui-ci lui dit en le rejoignant: Pourquoi t'es-tu enfui secrètement? Si j'avais été prévenu de ton départ, je t'aurais fait accompagner par des chants, des timbales et des sistres.[1]

Myriam, sœur de Moïse, fit entendre, au passage de la mer Rouge, vers 1645, le premier chant d'allégresse. Seyla, fille de Jephté, sortit avec des timbales, et un chœur de jeunes filles, pour aller au devant de son père vainqueur (1243).

Samuel avait institué (vers 1092 av. J.C.) une corporation de jeunes hommes destinés à chanter les prophéties, avec accompagnement d'instruments, pour l'édification du peuple.

Aux temps de David et de Salomon, la musique des Hébreux atteignit son apogée. Avec David, commence une ère nouvelle (1040 av. J.C.) Lui-même, joueur de harpe, psalmiste et chanteur parfait, fonda une école où quatre mille choristes, dirigés par les vingt-quatre fils des trois maîtres, Assaph, Hemann et Jedith, s'exerçaient à chanter les louanges du Seigneur. Le grand Roi ne dédaigna pas de conduire en personne ce chœur dans les occasions solennelles, et de célébrer avec lui par des chants et des danses, qu'accompagnaient les timbales et les harpes triangulaires appelées Kinnor, les fêtes de la religion.

(1) *Le Sistre*, instrument d'origine Egyptienne, consistait en une sorte de cerceau métallique, traversé de plusieurs baguettes de métal, que l'on mettait en vibration en agitant l'instrument par le manche.

Salomon (1001-975), grand protecteur de la musique, auteur lui même de 1005 cantiques, et de plusieurs milliers de sentences notées, réunit, non seulement pour son plaisir, mais pour la plus grande gloire de Dieu, une foule de chanteurs et d'instrumentistes, qui donnèrent aux solennités de son temple un éclat incomparable, et, bien que les exécutants y atteignissent le nombre prodigieux de vingt-mille, l'ensemble y était si parfait que les timbales, les sistres, les harpes, les trompes, les trompettes et les tambours, réunis avec le chœur, paraissaient ne former qu'une seule voix.

Il est à remarquer que tous les musiciens destinés au culte hébraïque appartenaient, ainsi que ses prêtres, à la tribu de Lévi.

(606) La prise de Jérusalem et la dispersion du peuple Hébreu replongèrent son art musical dans les ténèbres. Au retour de la captivité (536 ans av. J.C), une restauration de cet art eut lieu, conjointement avec celle de la religion de Moïse, mais les chants de triomphe avaient disparu désormais pour faire place au genre plaintif de Jérémie, et malgré tous les efforts tentés, la musique et la poésie ne se relevèrent qu'imparfaitement, jusqu'au jour où la destruction définitive du temple de Jérusalem (70 ans ap. J.C.) vint anéantir presque tout ce qui subsistait de ces arts. Cependant, au V^me^ siècle, quelques fragments notés furent retrouvés, et l'on parvint, grâce à eux, à reconstituer des chants en nombre suffisant pour le culte dans les synagogues.

Les mélodies des Hébreux étaient rhythmées et assez variées, mais leurs intruments d'accompagnement, presque tous d'origine Egyptienne, formaient avec les voix un perpétuel et formidable unisson.

Le Talmud mentionne l'existence, dans le temple, d'un instrument appelé Magrepha ou Mastrakitha, et la description qu'il en donne indique sa ressemblance avec l'orgue. Cet instrument, dont on se servait, paraît-il, pour appeler la foule des musiciens à l'office, se faisait entendre à une distance de dix-mille pas, et sa résonnance était telle qu'elle interrompait forcément toute communication verbale entre les habitants de Jérusalem. La syringe, ou flûte de Pan, en usage chez les Grecs, et qui consistait en la réunion de sept tiges de roseau de hauteur graduée, semble avoir été le type de ce gigantesque instrument, qu'un moyen hydraulique mettait en vibration.(1)

Voilà donc constatée l'existence, pour ainsi dire perpétuelle, des trois genres d'instruments: à cordes pincées ou frottées, à vent, et à percussion.

(1) L'invention de l'orgue hydraulique est attribuée à Ktésibios (ou Ctésibius) d'Alexandrie. (2^me^ siècle av. J.C).

GRECS.

La lyre, que les Grecs ont modifiée, avait pris naissance en Asie. Les tonalités grecques, soumises peu à peu à des lois précises et régulières, furent basées dès l'origine sur ce que les lyres offraient de ressources. Elles eurent primitivement que trois cordes, puis quatre, et c'est alors que naquit le système des tétracordes, aux subdivisions diatoniques, chromatiques, et enharmoniques. Ces tonalités primitives servirent ensuite de bases à de nouvelles combinaisons tonales; deux tétracordes furent réunis l'un à l'autre, et formèrent une échelle de sept sons, que la lyre à sept cordes permit de reproduire, et dès lors la gamme se trouva créée ou plutôt recréée, car elle avait été connue des Egyptiens, et l'invention première en est attribuée à un de leurs dieux, Hermès Trismégiste.

8me SIÈCLE AV.J.C. (1re OLYMPIADE) NOTATION GRECQUE.

C'est de cette époque que l'on croit pouvoir dater l'existence d'une notation grecque telle quelle. Les Egyptiens avaient cherché à indiquer les sons par des signes représentant les divers mouvements de la voix. La notation grecque, empruntée aux caractères de l'alphabet, et multipliant ses signes par la modification de ces mêmes caractères, indiqua non seulement l'élévation et la gravité des sons, mais encore leur rapport tonal, et, jusqu'à un certain point, leur valeur relative, puisque la musique, intimement liée à la danse et au geste mimique, avait dû rechercher, dès le principe, l'expression de la durée rhythmique.

6me SIÈCLE AV.J.C. PYTHAGORE, NÉ À SAMOS EN 584.

La lyre de Pythagore, conservée après sa mort dans le temple de Junon, à Samos, était montée sur huit cordes, c'est-à-dire qu'elle contenait deux quartes disjointes formant une octave. C'est à Pythagore que l'on doit l'invention du monocorde, qu'il établit dans les proportions mathématiques propres à rendre l'accord parfait, dont l'existence lui avait été révélée, dit-on, par la vibration des marteaux d'un forgeron.

5me SIÈCLE AV.J.C.

Timothée, poète et musicien grec, né à Milet, vers 446 av. J.C, ajouta plusieurs cordes à la cithare. Ses innovations musicales, encouragées par Euripide, furent condamnées par les Spartiates, qui le bannirent.

4me SIÈCLE AV.J.C.

Aristoxène, qui fut réputé pour le meilleur disciple d'Aristote, écrivit sur la musique de nombreux traités, dont quelques-uns nous sont parvenus.

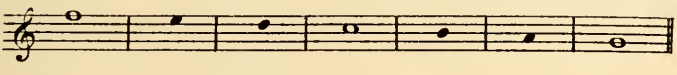
3me SIÈCLE AV.J.C.

Euclide, ainsi qu'Aristoxène, traita très savamment de la division mathématique des sons.

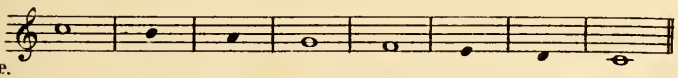
Les entretiens de Plutarque contiennent ce qui a été écrit de plus complet sur l'histoire de la musique chez les Grecs.(49-120 ap.J.C.)

Avant d'aborder l'ère chrétienne, terminons le résumé de ce qui concerne les Grecs par le tableau comparatif des systèmes de tonalité qui se sont succédé aux différentes époques que nous venons de signaler, et joignons-y les échelles de Claude Ptolémée et de Quintilien Aristide, qui, au II^me^ siècle après J. C., complétèrent l'ensemble tonal par leurs savantes découvertes.

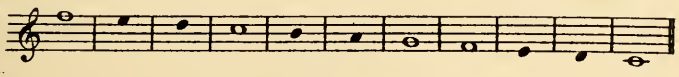
Lyre à sept cordes, contenant deux tétracordes conjoints. Système d'Hermès.



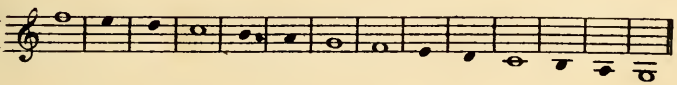
Lyre à huit cordes, contenant deux tétracordes disjoints. Système de Pythagore.



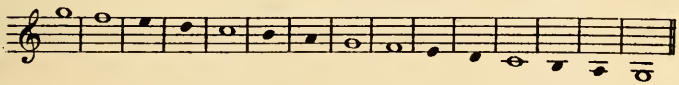
Lyre à onze cordes, contenant trois tétracordes. Système de Timothée.



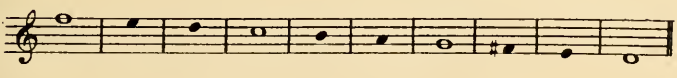
Lyre à quatorze cordes, ou double lyre d'Hermès. Système d'Euclide.



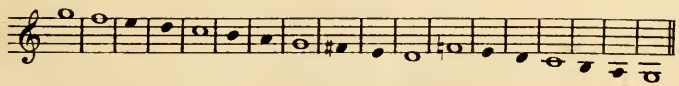
Lyre à quinze cordes, complétant deux octaves. Système d'Euclide.



Lyre à dix cordes, contenant une altération. Système de Ptolémée.



Ensemble du système tonal formé par la réunion des lyres. Ptolémée et Aristide.



Ptolémée établit en outre sept gammes, ayant chacune pour corde centrale *(mese)* une des sept notes principales du système, et il attribua à ces gammes des altérations spéciales et régulières.

ÈRE CHRÉTIENNE

1er SIÈCLE AP. J.C.

Introduction, dans l'église d'Occident, par St Pierre, son fondateur, des psaumes de David, qu'il avait recueillis en Judée, et qui composèrent plus tard le chant des *Heures*. Institution, par St Jacques le mineur, St Basile, et St Chrysostome, de la messe chantée.

4me SIÈCLE AP. J.C.

St AMBROISE.

St Ambroise, evêque de Milan, établit définitivement dans l'église romaine le chant antiphonal ou alternatif, dont Pline a constaté l'usage chez les premiers chrétiens, et que St Ignace introduisit dans l'église grecque. On appelle tons authentiques les quatre tons empruntés aux Grecs par St Ambroise.

6me SIÈCLE

St GRÉGOIRE LE GRAND.

Adjonction, par St Grégoire, des tons plagaux ou latéraux, aux tons authentiques adoptés par St Ambroise. Substitution définitive du système des octaves à celui des tétracordes. Notation de l'*Antiphonnaire*, livre contenant la collection des psaumes et des antiennes, au moyen des premières lettres de l'alphabet latin, remplaçant dès lors les *neumes*, ou signes de notation issus de l'alphabet grec.

Xme SIÈCLE

PÉPIN ET CHARLEMAGNE

Installation, dans l'église de Compiègne, d'un orgue à tuyaux, envoyé au roi Pépin par l'Empereur d'Orient, Constantin Copronyme. Réforme du chant religieux en France, entreprise par Pépin le Bref, et continuée par son fils Charlemagne.

10me SIÈCLE

1re ÉPOQUE SELON KIESEWETTER

Hucbald, bénédictin flamand, écrit le premier livre théorique traitant de l'accompagnement du plain-chant par la quarte, la quinte, ou l'octave supérieures, marchant en mouvement direct avec la basse. C'est de l'époque d'Hucbald que date la première division des intervalles en tons et demi-tons. Un autre religieux, Hermann le boiteux, moine de St Gall, composa, au milieu du XIme siècle, un Salve Regina, que l'on considère comme le premier morceau à deux voix

11me SIÈCLE

(2me ÉPOQUE K)

Guy d'Arezzo, moine de Pomposa, invente la *solmisation*, ou chant syllabique des notes. Il se sert, pour cet effet, de l'hymne à St Jean, dont chaque vers débute en remontant d'un degré diatonique. Les six premières syllabes de ces vers servirent, d'après lui, à désigner dès lors les six sons de l'échelle musicale.(1) La *solmisation* de Guy d'Arezzo se rapporte au système des Hexacordes, ou échelles de sixtes majeures, contenant un demi-ton du troisième au quatrième degré. Guy d'Arezzo adopta aussi un nouveau système de notation, assignant aux sons, représentés par des *neumes* et des lettres grégoriennes, des places déterminées sur une *portée* de vingt lignes, que l'on appela *guidon* ou *main harmonique*.

Guy d'Arezzo est considéré en outre comme l'inventeur du *clavicorde*, instrument à clavier qui, en se perfectionnant de siècle en

(1) *Ut* queant laxis, *Resonare* fibris, *Mira* gestorum, *Famuli* tuorum, *Solve* polluti, *Labii* reatum, Sancte Johannes.

siècle, devint successivement le *clavecin*, le *forte-piano*, et le *piano*.

12me SIÈCLE (3me ÉPOQUE K)

C'est au XIIme siècle que l'on trouva le moyen de représenter par des signes particuliers les *durées* relatives des sons. Ces *valeurs* furent d'abord magistrales, comme étant les seules dont le plain-chant exigeât l'emploi. Peu à peu cependant, la musique acquérant des allures plus légères, les signes se multiplièrent au point de représenter les plus minimes fractions de la *durée*. On ignore le nom de l'inventeur des signes représentant des *durées* relatives.

TROUVÈRES ET TROUBADOURS.

Peut-être, vers la fin du XIme siècle, avait-on connu déjà l'emploi de quelques *durées* fractionnaires. Les troubadours, originaires de la Provence, avaient cultivé le chant léger, et le goût s'en était promptement répandu. Ils furent imités dans le nord par les trouvères, les ménestrels, les bardes et les *minnesänger*.

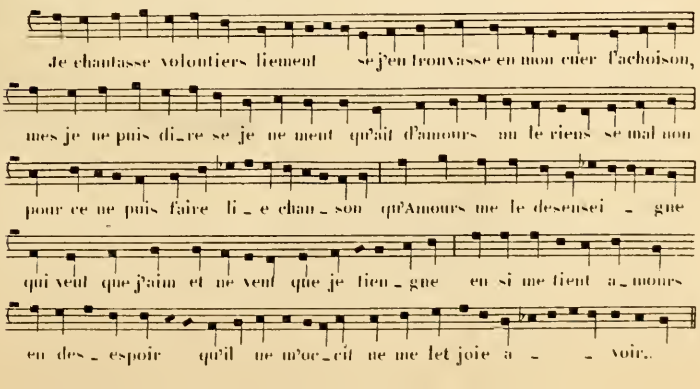
Guillaume IX, comte de Poitiers, qui passe pour le plus ancien des *trouvères* (1071-1126), a laissé les premiers chants dignes d'être conservés. L'époque brillante des trouvères et des ménestrels dura plus de deux siècles; d'illustres souverains lui prêtèrent l'éclat de leur renommée. On cite au premier rang Frédéric Barberousse et Richard-cœur-de-lion (1190-1199).(1)

13me SIÈCLE.

Puis vinrent, au XIIIme siècle, Alphonse d'Aragon, Robert 1er, dauphin d'Auvergne (1252); Rambaut, comte d'Orange; Taillefer, auteur présumé de la chanson de Roland; Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, qui chanta les louanges de la reine Blanche de Castille (1254); enfin le célèbre Adam de la Halle, dit le bossu d'Arras (1282). C'est aussi du XIIIme siècle que datent les pièces appelées *mystères*, inventées pour la distraction des *croisés*, et entremêlées de dialogues et de chants.

(1) Nous citerons ici, à l'appui de ce qui a été dit concernant les *valeurs* musicales au XIIme siècle, la chanson de Renaud, châtelain de Coucy, un des plus célèbres trouvères de cette époque.

CHANSON DU CHÂTELAIN DE COUCY.



4me ÉPOQUE SELON KIESEWETTER

A cette époque, on commença à faire usage des divisions régulières de *temps* et de *mesures*, dont Kiesewetter attribue l'invention à Franco Second, mais qui pourraient bien être dues, pour une bonne part, à son homonyme et prédécesseur, Franco de Cologne.

14me SIÈCLE (5me ÉPOQUE K) MARCHETTUS ET JEAN DE MURRIS. (1270–1370)

Marchettus, de Padoue, fut un des premiers théoriciens qui donnèrent quelques règles précises d'harmonie, concernant la marche des consonnances par mouvement contraire, et la résolution des dissonances.

Jean de Meurs, ou de Murris, docteur en Sorbonne, écrivit aussi un savant traité sur l'accompagnement régulier du Plain-chant par une partie supérieure, appelée *haute contre* ou *discant*.

14me et 15me SIÈCLES (6me ÉPOQUE K) GUILLAUME DUFAY

Guillaume Dufay, l'un des patriarches de l'harmonie, chercha à établir sérieusement les règles précises du contrepoint. Un canon à six voix est cependant la seule œuvre qui soit restée de ce compositeur.

(7me ÉPOQUE K) OCKENHEIM DE St QUENTIN (1420–1512)

Le véritable chef de la seconde école musicale flamande est Ockenheim, de St Quentin, à qui l'on attribue l'invention de la fugue ou contrepoint artificiel. Louis XI attira près de lui ce maître, et l'investit de hautes fonctions dans l'église de St Martin, voisine de son château de Plessis-lès-Tours. C'est là que Ockenheim fonda l'école d'où sortirent d'illustres élèves, au premier rang desquels on cite le célèbre Josquin des Prés. Nous considérons Ockenheim comme le précurseur de J.S. Bach. Son œuvre la plus remarquable est le Kyrie d'une fameuse messe *ad omnem tonum*.

(8me ÉPOQUE K) JOSQUIN DES PRÉS (1450–1515)

Josquin des Prés, né en 1450 (à St Quentin ou à Cambrai),[1] devint à son tour un des plus grands maîtres de l'école flamande. Il fut appelé en 1498, en qualité de maître de chapelle, à la cour du roi Louis XII; là, les belles promesses du souverain tardant à se réaliser, Josquin composa une messe sur ces intonations: *la sol fa ré mi*, afin de rappeler au roi les paroles qu'il lui avait souvent répétées: *lascia fare mi* (laisse moi faire); puis, cela ne suffisant pas, il écrivit un motet sur ce texte: *Memor esto verbi tui*, et obtint enfin la prébende désirée. Ce trait d'esprit mérite d'être rapporté, en ce qu'il indique chez Josquin des Prés un caractère de finesse railleuse qui se retrouve dans ses œuvres, et qui en tempère la noblesse imposante. Son œuvre est considérable, et il profita, pour la publier, de l'invention récente des caractères d'imprimerie musicale. Après avoir quitté Louis XII, il s'attacha à l'empereur Maximilien 1er, et mourut à son service, en 1515. Son tombeau se trouve dans l'église de Ste Gudule, à Bruxelles. On attribue à Josquin des Prés l'*Inviolata*, le *Miserere*, le *Stabat Mater*, et l'antienne *O Virgo prudentissima*.

INVENTION DE CARACTÈRES D'IMPRIMERIE POUR LA MUSIQUE.

(1) D'après quelques biographes, c'est à Condé que naquit Josquin des Prés.

Les principaux élèves de Josquin des Prés furent: Jean Mouton, habile contrepointiste parisien, qui devint maître de chapelle de François Ier; Arcadelt, musicien flamand, qui vécut en Italie, et mourut en 1575, maître de chapelle du Cardinal de Lorraine; et Nicolas Gombert, qui fut maître de chapelle de Charles Quint.

16me SIÈCLE.
(9me ÉPOQUE K)
VILLAERT DE BRUGES.

Le XVIe siècle est déjà fertile en maîtres; nous laisserons cependant à la neuvième époque le nom qui y est attaché, celui du fondateur de l'école vénitienne. Né à Bruges, en 1490, c'est à Paris, où il était venu faire son droit, qu'il étudia la musique, sous la direction de Jean Mouton. Plus tard, après avoir visité l'Italie, il se fixa définitivement à Venise, où il devint maître de chapelle de l'église St. Marc, et où il mourut, en 1527, en haute renommée. C'est lui, croit-on, qui le premier composa des morceaux à six et à sept voix, ainsi que des chœurs doubles et triples, et c'est en quoi son œuvre peut faire époque.

CLÉMENT JENNEQUIN
(1510)

Un des plus célèbres contemporains de Villaert de Bruges est le contrepointiste français, Clément Jennequin, qui florissait vers 1510, et dont il est resté un chœur à quatre parties, très connu et souvent exécuté par les sociétés chorales, *La bataille de Marignan.*

MARTIN LUTHER
(1483–1546)

Luther ne peut être mentionné ici que parceque son nom est resté attaché à un genre créé par ses prédécesseurs, mais qu'il s'appropria et qu'il adopta pour le culte réformé. Ce genre positif, mis en opposition aux développements vagues du *plain-chant*, où domine le sentiment de l'infini, devait convenir aux dogmes étroits de la religion nouvelle, mais c'est par le fait à Josquin des Prés et à ses contemporains que l'invention en doit être attribuée. On peut en citer comme preuve un livre publié en 1501, et contenant une nombreuse collection de chansons chorales rhythmées. Ce livre se trouve à la bibliothèque du Conservatoire, qui en a été enrichie récemment par les soins de M. Wekerlin, bibliothécaire actuel (1881).

(10me ÉPOQUE K)
PALESTRINA
OU LE PRÉNESTIN
(ÉCOLE ITALIENNE)

C'est au XVIe siècle que commence, avec Palestrina, la brillante école italienne, tandis que l'école flamande, après s'être illustrée pendant deux siècles, finit avec Roland de Lassus, qui lui prête un dernier éclat.(1)

Roland de Lassus, surnommé le *phénix de son temps*, naissait à Mons, en 1520, et, en 1524, la petite ville de Palestrina ou Préneste, voyait naître celui que l'on a appelé le *prince de la musique*. L'un et l'autre mouraient en 1594, après avoir produit une œuvre immense. Ils profitèrent tous deux des travaux de leurs devanciers,

(1) Palestrina eut plusieurs contemporains importants qu'il serait injuste d'oublier. C'est d'abord son condisciple et ami, Nanini (Jean Marie et non pas Bernardino), qui fut avec lui le fondateur de la Chapelle Papale; puis son élève Cifra, grand compositeur de madrigaux, qui

mais avec la supériorité de leur propre génie.

Le style de Palestrina est toujours simple et noble, et il ne fait que sobrement usage des progressions chromatiques. Les règles sévères du contrepoint, dans lesquelles il se renferme étroitement, ne gênent en rien l'essor de sa pensée, et pour lui la science n'est qu'un moyen, qui vient en aide à l'inspiration. (Voyez l'appendice de la Méthode).

ROLAND DE LASSUS (ÉCOLE FLAMANDE.)

Roland de Lattre, qui prit le nom de Lassus pour échapper à la honte dont s'était couvert son père, condamné comme faux monnoyeur, suivit d'abord en Italie Ferdinand de Gonzague, et fut pendant quelque temps maître de chapelle à S^t Jean de Latran. En 1557, il fut appelé à Munich, par Albert V, duc de Bavière, et c'est là qu'il acquit la gloire d'entrer en parallèle avec Palestrina, et d'être surnommé, ainsi que lui, *prince de la musique*. En 1570, il fut anobli par l'empereur Maximilien, et plus tard, le pape Grégoire XIII et le roi de France Charles IX lui envoyèrent des Ordres de chevalerie.

Des l'année 1571, Charles IX avait cherché à l'attirer à Paris par des présents et des honneurs, et Roland de Lassus y fit un court voyage.

Les sept psaumes de la pénitence, composés par Orlando de Lasso (ainsi l'appelait le roi de France), impressionnèrent vivement ce monarque, dont l'esprit s'était troublé profondément à la suite des massacres de la S^t Barthélemy. En 1574, le duc de Bavière, cédant aux instances de ce triste souverain, se décidait enfin à laisser partir de nouveau Roland de Lassus, lorsque, à mi-chemin, parvint à celui-ci la nouvelle de la mort de Charles IX; il revint sur ses pas, et regagna Munich, qu'il ne quitta plus.

Cette existence, si prodigieusement remplie par un travail incessant, se termina, dit-on, par la folie; Roland de Lassus avait composé plus de deux mille morceaux! Parmi les plus célèbres, on cite le *Te decet hymnus* à quatre parties, et le motet *Timor et tremor venerunt super me*.

C'est Roland de Lassus qui le premier indiqua les *mouvements* par des mots empruntés à la langue italienne, comme *Adagio*, *Allegro*, etc; en outre il simplifia les signes de la mesure, beaucoup trop nombreux et trop compliqués avant lui.

ZARLINO. (1520-1590)

Le plus remarquable théoricien, contemporain de Roland de Lassus et de Palestrina, fut Zarlino, élève de Willaert de Bruges, et maître de chapelle à S^t Marc de Venise. On attribue trop généralement à Monteverde les découvertes théoriques de son prédécesseur, Zarlino, qui le premier fit le classement régulier des tons et des demi-tons, ainsi que des tierces majeures et mineures; de plus il améliora sen-

---

florit vers 1610; Pietro Pontio, contrepointiste et historien; enfin Claudio Merulo, qui composa, en 1574, une grande Sérénade, contenant des madrigaux et des chœurs.

siblement l'art d'accorder les clavecins, et écrivit à ce sujet un livre très précieux.

S[t] PHILIPPE DE NERI.

Ne quittons pas le XVI[e] siècle sans parler de l'invention de l'*Oratorio*, attribuée à S[t] Philippe de Neri, florentin, fondateur de l'ordre de l'Oratoire. (1515-1595.)

L'Oratorio est un drame lyrique, dont le sujet doit être tiré de l'histoire sainte. Dans l'origine, un *récitant* remplissait les intervalles séparant les morceaux de musique par un *récit*, qui tenait l'auditoire au courant des situations. Plus tard, on chanta ce *récit*, qui, tout en se modifiant, est demeuré en usage dans le grand opéra. Nous avons déjà parlé des Mystères, dont l'invention remonte au XIII[e] siècle; en 1380, à l'avénement de Charles VI, on commença à mettre les Mystères en *action* pour l'amusement du roi. Des pélerins, dont la troupe s'appela *Confrérie de la passion*, donnèrent des représentations qui attirèrent la foule, mais que le Prévôt de Paris ne tarda pas à interdire. Protégées cependant par la cour, les troupes théâtrales reparurent enfin, et eurent désormais leurs droits établis par *Priviléges*. Telles sont les origines de l'art musical scénique, qui bientôt acquit de si amples développements.[1]

17[me] SIÈCLE. (11[me] EPOQUE K)

MONTEVERDE.

Monteverde, né à Crémone en 1566 (ou 1558), et mort à Venise en 1650 (ou 1643), passe pour avoir été l'un des inventeurs de l'opéra. C'est lui qui le premier mit les accords dissonants au service de l'expression dramatique. Le morceau le plus connu de Monteverde est un air extrait de son opéra d'Ariane; *Lasciatemi morire.*

VITTORIA, ALLEGRI. (1560-1662)

Ces deux contemporains de Monteverde cultivèrent avec grand honneur l'art religieux. L'espagnol Vittoria, chapelain du roi Philippe II, s'était formé à l'école de Rome, sous la direction des meilleurs maîtres de la chapelle pontificale. On a de lui des motets, des messes, et un célèbre office des morts, à six voix.

Gregorio Allegri, qui naquit et mourut à Rome, y consacra sa longue carrière au service de la chapelle pontificale. Son œuvre la plus remarquable est un *Miserere* à deux chœurs, que l'on exécute à Rome pendant la semaine sainte; c'est ce morceau, dont toute copie était interdite, que le jeune Mozart, saisi d'admiration en l'entendant pour la première fois, écrivit au fond de son chapeau.

(12[me] ÉPOQUE K)

CARISSIMI, DE PADOUE.

Carissimi mérite de faire époque en ce qu'il introduisit dans la musique d'église les instruments concertants avec les voix, et son nom, un des plus grands après celui de Palestrina, peut être con-

(1) En Italie, ce fut un *Corsi*, Seigneur florentin, qui inaugura dans son palais, la représentation des drames lyriques.

sidéré comme celui du véritable père de la musique moderne. (1)

FRESCOBALDI. Frescobaldi, le célèbre organiste et claveciniste, qui réalisa sur les instruments à clavier le progrès inauguré par Monteverde, fut grand compositeur de fugues et de *toccate*.

(13me ÉPOQUE K) SCARLATTI. Scarlatti naquit et mourut à Naples (1650-1725). Il fut l'élève de Carissimi, et le maître de Hasse, de Durante et de Leonardo Leo. C'est à lui, paraît-il, qu'est due la forme consacrée des *morceaux soli*, composés pour la plupart d'un récitatif ou d'un *Andante*, et d'un *Allegro*. On lui attribue aussi l'invention du *solo instrumental*.

CAMBERT (1628-1677) Avant de parler de Lulli, il est juste de nommer Cambert qui le précéda, lui prépara les voies, et fut sa victime. Auteur du premier opéra avec texte français représenté à Paris (*Pomone*), Cambert, surintendant de la musique d'Anne d'Autriche, et protégé par Mazarin, vit d'abord son succès ajourné par la mort du Cardinal. Associé ensuite à l'abbé Perrin, homme de lettres qui, à force d'insistance, était parvenu à obtenir de Louis XIV des patentes pour l'installation d'un théâtre lyrique, Cambert se vit enlever, par la faveur naissante de Lulli, tout le fruit de ses travaux. Bien que ses premiers opéras eussent pleinement réussi, on retira, à lui et à son associé, le privilège accordé, pour le donner à l'italien adroit et souple qui avait su conquérir tous les appuis.

Cambert dut céder à un tel antagoniste, et il accepta, à Londres, un emploi de maître de chapelle, mais accablé de dépit et de regret, il y mourut fort jeune encore. Le morceau le plus apprécié de Cambert est le *Tombeau de Climène*, tiré de son opéra intitulé *Peines et plaisirs de l'amour*.

LULLI (1632-1687) Jean Baptiste Lulli, né à Florence en 1632, fut amené à Paris par le chevalier de Guise, en qualité de page de Mlle de Montpensier. Jugé, au bout de quelque temps, peu apte à ce service, il fut relégué dans les cuisines de Louis XIV.

Là, comme il avait trouvé l'occasion de s'exercer journellement sur un vieux violon, il fut entendu par le comte de Nogent, qui engagea *Mademoiselle* à cultiver de si heureuses dispositions. En effet, on lui donna des leçons, et il fit de si rapides progrès que bientôt on put l'admettre au nombre des vingt quatre *grands violons du roi*. Peu après, il fut chargé lui-même de former une société de *petits violons*, qui devint en peu de temps supérieure à sa devancière.

C'est en 1658 que les œuvres de Lulli commencèrent à se produire. Le roi lui commanda des Ballets pour les fêtes de la cour, et le succès en fut tel que, non seulement le compositeur fut nommé surintendant

(1) Il serait injuste d'oublier de nommer ici Giulio Caccini (1558), Emilio del Cavaliere (1570), et Jacopo Peri (1590), qui sont véritablement, dit M. Bourgault-Ducoudray, les inventeurs de la *monodie*, appliquée à une action dramatique.

de la musique royale, mais qu'on le jugea digne d'être anobli, quoiqu'il figurât comme acteur dans ses pièces; il est vrai que le Roi-soleil ne dédaignait pas de s'y donner lui-même en spectacle.

C'est en 1672 que Lulli, à la suite de nombreux succès, supplanta définitivement Cambert, et obtint le privilège de l'Académie royale de musique. Il avait travaillé en collaboration des plus grands poètes, Pierre et Thomas Corneille, Molière, Benserade, et Quinault, dont le talent de librettiste fut, par le fait, infiniment préférable à celui de ses supérieurs en poésie.

Lulli a composé plus de vingt Ballets, et dix-neuf opéras, parmi lesquels on cite principalement *Atys*, *Le triomphe de l'amour*, *Alceste*, *Armide*, etc. On lui attribue le célèbre chant du *god save the king*.

En somme, on considère Lulli comme le créateur de l'opéra en France, et le digne précurseur de Gluck. Rameau seul peut lui être comparé.

STRADELLA. (1645) Nous ne saurions quitter le XVII^e^ siècle sans parler de Stradella, dont la vie et la mort sont entourées de tant de mystère et d'obscurité. On ne peut même affirmer qu'il soit l'auteur de l'air si connu et si touchant, *Pietà signore*, mais nul nom plus sympathique que le sien n'aurait pu signer ce morceau qui nous semble, par la profondeur émue du sentiment religieux qui l'inspire, n'avoir d'égal que le magnifique chant de l'*Ave Maria*, composé par M. Ch. Gounod, sur le premier prélude de J. S Bach. (Voyez l'article sur les membres actuels de l'Institut, page 99) (1)

17^me^ et 18^me^ SIÈCLES. Avant de nous occuper de Rameau, qui, dans l'ordre chronologique est la figure la plus importante succédant à Lulli, il est juste de mentionner trois musiciens qui ne doivent pas être oubliés. Le premier,

LALANDE. dans le genre religieux, est Lalande, qui fut organiste des rois Louis XIV et Louis XV. Il a écrit un grand nombre de motets, et le très remarquable psaume: *Beati quorum*. De plus, il a composé pour Molière la musique de Mélicerte. (1657-1726).

CAMPRA. Le second, Campra, né a Aix en 1660, et mort à Versailles en 1738, fut d'abord maître de chapelle à Notre-Dame de Paris; mais il ne tarda pas à renoncer à cet emploi pour s'adonner entièrement au genre théâtral, qu'il préférait. Il composa un assez grand nombre d'opéras médiocres; cependant, le nom de Campra mérite d'être cité comme servant à combler, sur la scène lyrique, l'espace qui sépare Lulli de Rameau. Ses opéras principaux sont: *Aréthuse*, que chanta la fameuse Maupin; *Tancrède*, *Télémaque*, *Les Fêtes vénitiennes*, *Le Carnaval de Venise*.

COUPERIN. Le troisième musicien à mentionner est le claveciniste et organiste François Couperin (1668-1733), que l'on appelle *Couperin le*

(1) M. Bourgault-Ducoudray, l'éminent professeur d'histoire de la musique, affirme que les œuvres gravées que nous possédons de Stradella rendent invraisemblable qu'il soit l'auteur de l'air *Pietà Signore*.

grand, pour le distinguer de son père et de son fils, également artistes accomplis.

Couperin fut le professeur du duc de Bourgogne et du comte de Toulouse. Ses œuvres, longtemps délaissées, ont été remises en lumière par la renaissance du goût classique. On y trouve une science incontestable jointe à une adorable naïveté. Toutes nos élèves connaissent le babil amusant de *Sœur Monique*, la petite pièce de Couperin la plus généralement étudiée. Il a écrit aussi un livre méthodique, *l'art de toucher le clavecin*, ouvrage très utile dans son temps.

RAMEAU (1683-1764)

Jean Philippe Rameau, qui tient une place si importante dans l'histoire de la musique en France, naquit à Dijon en 1683. Il fut premièrement organiste de la cathédrale de Clermont, et mérita d'être réputé au même rang que le célèbre *Marchand*, plus tard son maître, émule de Couperin et organiste de la chapelle du palais de Versailles. (1).

En 1722, Rameau publia à Paris un *Traité d'harmonie*, qui eut un grand succès, mais ses envieux lui ayant reproché de n'avoir produit, en dépit de toute cette science théorique, que quelques morceaux sans importance, il se mit bravement, à l'âge de cinquante ans, à composer pour le théâtre. Il est intéressant de lire ce qu'Adolphe Adam a écrit sur ce début de Rameau, qui paya fort cher d'abord l'avantage d'obtenir un poème de l'abbé Pellegrin, mais à la répétition de ce premier opéra, *Hippolyte et Aricie*, son collaborateur enthousiamé se jeta dans ses bras, protestant qu'il ne voulait que participer à sa gloire, et il déchira, séance tenante, le contrat qui lui assurait des honoraires (1733).

L'apparition de cette œuvre, écrite en un style tout à fait neuf et d'après des principes harmoniques jusqu'alors inconnus en France, mérite d'être signalée. Rameau fut certainement le premier théoricien qui tira des conséquences harmoniques de l'enchaînement des tierces, et en fit la base d'un système rationnel. De 1733 à 1760, il écrivit vingt-deux opéras, parmi lesquels *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, sont réputés les meilleurs.(2)

Rameau mourut en 1764, comblé de gloire et d'honneurs. Il avait été nommé maître de chapelle de Louis XV, qui lui accorda aussi des lettres de noblesse. Son neveu, plus connu par l'esquisse spirituelle de Diderot que par un petit nombre d'œuvres musicales médiocres, ne profita guère de tant de biens acquis.

(1) *La musique de la chapelle était fort au dessus de celle de l'Opéra et de toutes les musiques de l'Europe*, écrivait le duc de Saint Simon (Vol VII, Chap XXVII des Mémoires)

Marchand, à qui nous ne pouvons consacrer d'article particulier parcequ'il fut très médiocre compositeur, eut cependant l'honneur d'exciter la curiosité de J.S. Bach, qui rechercha vainement l'occasion de l'entendre et de se mesurer avec lui, pendant un court séjour à Dresde de l'artiste français, lequel, par un départ précipité, se déroba volontairement à l'obligation d'entrer en lutte.

(2) Le chœur *En ce doux asile*, de *Castor et Pollux*, a été exécuté à la fête scolaire du 13 Juillet 1880.

HAENDEL, et J.S. BACH.

Tandis que l'école française se développait ainsi, Haendel et J.S.Bach, ces deux puissants génies, illustraient l'Allemagne, et précédaient Leonardo Leo et Durante, ces chefs d'une nouvelle école italienne.(1)

Nés en 1685, à un mois de distance, Haendel en février, à Halle, et J.S.Bach au mois de mars suivant, à Eisenach, ces deux grands maîtres s'étudièrent, s'admirèrent mutuellement, et ne se rencontrèrent jamais. Le brillant Haendel n'eut pas le temps peut-être de penser beaucoup à rechercher le patriarche de Leipzick, qui aspira ardemment à le voir; mais il y a entre eux tant d'analogie que nous pouvons les réunir dans une même étude.

Après un long laps de stérilité musicale de leur patrie, ils parurent tous deux; tous deux moururent à un âge avancé, et travaillèrent pour ainsi dire jusqu'à leur dernier jour, malgré la cécité qui frappa leur vieillesse. Leur enfance s'écoula dans la médiocrité, mais ils furent doués du moins de cette force physique si favorable au dur labeur. Leurs dispositions musicales se manifestèrent dès le plus jeune âge, et tous deux devinrent organistes prodigieux. Ils atteignirent au plus haut degré de gloire artistique, et, hommes religieux avant tout, mirent leur génie au service de l'idée religieuse. Tous deux moururent honorés et appréciés, mais leur réputation grandit encore après eux, et leur œuvre impérissable est, pour les artistes, une source de jouissance, en même temps qu'un inépuisable sujet d'étude.

Par contre, quelle différence entre ces deux carrières! Haendel, toujours en rapport avec les grands, et emporté par le flot du succès, n'eut pas même le temps de songer à se faire un intérieur; Jean Sébastien, continuateur de la longue généalogie des Bach, vécut retiré, et satisfait de son modeste salaire d'organiste, qui ne l'avait pas enrichi cependant. Cela ne l'empêchait pas d'avoir le sentiment de sa valeur, et ce qui le prouve, c'est ce mot qu'on lui prête: « si je n'étais Bach, je voudrais être Haendel »; ce à quoi Mozart ajouta, dit-on, « et moi, si je n'étais Mozart, je voudrais être Haendel ou Bach. »

HAENDEL, (1685, 1759)

Haendel avait été destiné à la jurisprudence. Cependant un irrésistible penchant l'attirait vers la carrière artistique qu'il était appelé à illustrer. C'est en vain que son père prit le soin d'écarter tout instrument de musique. L'enfant trompa sa vigilance et parvint à s'exercer sur une épinette reléguée dans les greniers. Enfin, un grand seigneur ayant eu occasion de l'entendre par hasard, apprécia ses heureuses dispositions, et obtint qu'on cessât de les contrarier.

Haendel, comme tous les grands artistes, eut à lutter contre des rivaux envieux, mais son immense talent se fit jour malgré eux. A quinze ans, il faisait représenter son premier opéra, *Almeria*, que suivit de près *Néron*, puis *Rodrigue*, écrit en 1703, pour le théâtre de Florence, car le jeune com-

(1) Les derniers noms les plus célèbres de l'ancienne école italienne furent ceux du vénitien Cavalli (1610), de Luigi Rossi et d'Archangel del Leuto (1640); celui du florentin Cesti (1649); enfin ceux de Legrenzi

positeur avait pu épargner deux cents ducats pour entreprendre un voyage en Italie..

A Venise, où il se fit entendre sur le clavecin, dans un bal masqué, Scarlatti, qui l'écoutait, s'écria: «Si ce n'est le *saxon*, c'est le diable!

Après avoir donné, à Venise, *Agrippine*, il se rendit à Rome, où l'attendait la faveur des grands. C'est là qu'il composa son premier Oratorio, *La Résurrection*, et dès lors ce grand maître avait trouvé sa voie.

Après avoir visité Naples, et séjourné six ans en Italie, il fut appelé à Hanovre, en 1709, comme maître de chapelle de l'Electeur, qui devint plus tard le roi Georges 1^er^. Ce prince se l'attacha, et c'est à lui que Haendel dut son séjour et sa brillante situation en Angleterre. On ne pourrait enregistrer tous ses succès à cette époque qu'en donnant les titres de presque tous ses ouvrages. Si la fortune essayait parfois de lui être infidèle, ce n'était pas pour longtemps. Pendant plusieurs années il dirigea le grand Opéra de Londres, et ne dut se retirer que devant la faveur naissante du théâtre italien, où commençaient à briller Porpora et Farinelli, le premier comme compositeur, et le second comme chanteur.

Haendel, peu accoutumé aux revers, ne put supporter celui-ci sans en être ébranlé, et sa santé en fut profondément atteinte; mais, rétabli par un voyage de quelques mois, il reparut triomphalement à Londres en 1736, avec son Oratorio, *La Fête d'Alexandre*, qui lui ramena l'enthousiasme du public. A la suite de ce succès, il renonça définitivement au théâtre, et composa une série d'Oratorios, qu'il fit entendre dans des concerts, qui furent de véritables solennités musicales.

Cependant, le *Messie*, écrit sur le texte même de la Bible, parut d'abord froid et difficile à comprendre (1741).

Haendel s'en consola en pensant que c'était là par le fait son chef-d'œuvre et en effet on ne tarda pas à lui rendre justice.

Au *Messie*, succédèrent *Samson*, *Judas Macchabée*, *Josué*, *Salomon*, etc.

En 1751, Haendel perdit la vue, mais ce malheur n'interrompit pas ses travaux, qui ne cessèrent que huit jours avant sa mort, en 1759.

L'œuvre de Haendel comprend, en outre de ses opéras et Oratorios, des cantates, des psaumes, des fugues, et de la musique de piano, relativement très inférieure.

J.S. BACH. (1685-1750)

La famille Bach, originaire de Hongrie, compte plus de cinquante artistes de premier ordre. Jean Sébastien fut d'abord élève de son frère aîné, et se perfectionna ensuite sous la direction des meilleurs organistes de l'Allemagne, jusqu'à ce que lui-même devînt ce prodigieux maître dans les ouvrages duquel tout ce qui s'occupe d'harmonie et de composition trouvera toujours tant à apprendre.

(1690); de Feo, et d'Antonio Lotti, qui fut l'un des chefs de l'école vénitienne (1740).

Il fut successivement employé comme chantre, organiste, maître de concert, directeur de musique et compositeur à Weimar, Arnstadt, Mulhouse, Dresde et enfin à Leipzick, où il mourut en 1750. Ainsi c'est dans un cercle restreint que s'agita sa vie, mais sa renommée ne connaissait point de limites. Son œuvre profonde ne saurait vieillir; elle semble rajeunir au contraire sous l'interprétation de ceux qui l'aiment et l'étudient avec soin. Peut-être même sera-t-elle de plus en plus appréciée, parce que le bon goût s'est répandu, et que l'art du pianiste a fait assez de progrès pour que l'on parvienne généralement à vaincre des difficultés qui autrefois semblaient inabordables au plus grand nombre.

On ne connaît pas beaucoup en France l'Oratorio de la Passion, chef-d'œuvre de J.S. Bach, mais on a appris à admirer ses inimitables *Préludes et Fugues*. Chacun de ces courts morceaux, fouillé et ciselé comme une chapelle du moyen-âge, renferme des trésors que l'on ne découvre que peu à peu, parce qu'ils se perdent au premier abord dans l'ensemble parfait de la conception. J.S. Bach excelle surtout dans l'art de développer une idée au point d'en tirer tout le parti possible. L'exécution de sa musique, fertile en *tenues*, a fait naître l'usage du doigté de substitution.

14me ÉPOQUE (K)
DURANTE ET LEO, ÉLÈVES DE SCARLATTI.(1)

En reprenant la suite de ce qui concerne l'école italienne, disons quelques mots de Marcello, qui fut le continuateur des maîtres italiens ci-dessus nommés, et le prédécesseur de Durante et de Leonardo Leo.

MARCELLO.
(1680-1739).

Benedetto Marcello, patricien de Venise, né en 1680, et mort à Brescia en 1739, fut homme de lettres érudit en même temps que musicien. Ses œuvres sont empreintes d'une noble simplicité. On a toujours considéré la musique composée sur les 50 Psaumes de David, comme ce que Marcello a écrit de plus remarquable.

DURANTE.
(1693-1735)

Francesco Durante, ce maître immortel, de l'école duquel sont sortis Pergolèse, Duni, Jomelli, Piccini, Sacchini, etc, naquit à Naples en 1693 et y étudia au conservatoire de Saint Onofrio, que dirigeait Scarlatti. Plus tard il alla à Rome pour s'y perfectionner avec *Pasquino* dans l'art du chant, et avec *Pittone* dans la science de l'harmonie. Il chercha ensuite à populariser les nouveaux préceptes de ses maîtres, et, de retour à Naples, publia de remarquable musique religieuse.

Bientôt le public commença à s'enthousiasmer des œuvres du jeune compositeur, au point de devenir injuste envers le vieux Scarlatti, et on vit se renouveler à Naples la rivalité qui précédemment avait existé à

---

(1) C'est ici le lieu de mentionner les deux *Léonard de Vinci*. Le premier, peintre illustre qui mourut en 1520, dans les bras de François 1er, était grand violoniste, et fut longtemps salarié comme tel par le duc de Milan, Louis Sforza. Le second, qui naquit à Naples en 1690, et y mourut en 1732, est considéré comme le précurseur de Pergolèse dans l'emploi du récitatif obligé. Il a composé beaucoup d'Opéras, parmi lesquels celui d'*Artaxerxès* a été le plus célèbre.

Florence entre Michel-Ange et Leonard de Vinci. Mais ce dernier avait su endurer noblement l'abandon et la défaveur, tandis que Scarlatti ne put les supporter. Pourtant, Durante ne fut, par le fait, que le continuateur de Carissimi et de Scarlatti, qui avaient commencé à introduire dans la musique d'église l'accompagnement orchestré des voix; mais Durante perfectionna cette innovation, et y apporta toutes les qualités d'un goût sûr, unies à la haute science la plus incontestable. Après avoir succédé à Scarlatti au Conservatoire de *Sant'Onofrio*, il remplaça également Leonardo Leo au Conservatoire des *Poveri di cristo*, et mourut en 1755. On cite principalement, parmi ses œuvres, un *Magnificat*, *Les Lamentations de Jérémie*, et une très belle partition des Litanies. Durante refusa toujours de s'essayer dans le genre théâtral.

LEONARDO LEO. (1694 ou 1701)

Leonardo Leo participe à l'honneur d'avoir formé des élèves tels que Pergolèse, Sacchini, Piccini, Traetta, Hasse, etc.

Il naquit en 1694 (ou 1701), et mourut à Naples en 1742. Il s'écarta bientôt des principes de Scarlatti pour pencher vers la nouvelle école. Leonardo Leo avait cette singulière faculté de s'assimiler tous les genres, et ce qu'on admire en lui, c'est justement le tact avec lequel il a su tirer parti de tout ce qui surgissait, sans pour cela cesser d'être original. On lui attribue l'invention du *Rondo*. Sans parler de ses nombreux opéras, son œuvre la plus célèbre est un *Miserere* à huit voix (a capella).

HASSE. (1699-1783)

Jean Adolphe Hasse est une des plus brillantes étoiles du ciel musical. Il naquit en 1699, près d'Hambourg, dans une petite ville où son père était organiste. Après avoir reçu de lui les premières leçons, il saisit toutes les occasions d'en prendre des différents maîtres qui se trouvaient à sa portée. En 1724, son talent de pianiste et de chanteur lui avait valu déjà un poste distingué près du duc de Brunswick, et il avait fait représenter un premier opéra, lorsque, jugeant que cependant il lui restait beaucoup à apprendre, il partit pour l'Italie, et se rendit d'abord à Naples, auprès de Porpora. Là, il profita encore des avantages que lui procurèrent sa voix divine et sa brillante exécution de claveciniste. Scarlatti, Leo, Pergolèse, ne lui marchandèrent pas leurs leçons. Le public partagea leur sympathie pour le jeune artiste, que l'on n'appela bientôt plus que le *cher saxon* (caro Sassone). Tous les théâtres de l'Italie se l'arrachèrent. Enfin, grâce à des circonstances romanesques, Venise eut l'honneur de le fixer quelque temps, mais Dresde en réclamait sa part, et, pendant plusieurs années, il dut se partager entre ces deux villes.

De cruelles épreuves traversèrent une existence si brillante; cependant on peut juger, d'après le nombre des opéras de Hasse, que sa fécondité musicale n'en fut pas interrompue.

En 1740, Frédéric le Grand, que les chances de la guerre avaient appelé à Dresde, voulut entendre un des opéras de Hasse, et en fut si charmé qu'il combla

le jeune compositeur de présents. En 1755, Hasse perdit sa belle voix, et en 1760, ses manuscrits furent brûlés pendant le bombardement de Dresde. A la suite de ces malheurs, il retourna se fixer à Venise, où il mourut en 1783. Le nombre de ses compositions était si considérable que lui-même les oubliait au point de ne pas les reconnaître quand il avait occasion de les entendre. Citons, parmi ses opéras, *Didon*, *Sémiramis*, *Démétrius*, et dans sa musique religieuse, un *Te deum*, un *Miserere*, un *Requiem*, un *Regina cœli*, etc.

PORPORA. (1685-1767)

En suivant exactement l'ordre chronologique, il aurait fallu nous occuper précédemment de Porpora, né en 1685. Mais ce patriarche de la mélodie a été le maître des maîtres de son époque, et il n'y a pas d'anachronisme à ne le nommer qu'en même temps qu'eux. Après s'être acquis, grâce à ses opéras, une grande célébrité en Italie, il fut nommé maître de chapelle à Dresde, mais, poursuivi par les persécutions de Hasse, son ancien élève, il se vit forcé de lui céder la place. De 1732 à 1736, il habita Londres, et s'y trouva en concurrence avec Haendel. En 1754, il demeurait à Vienne, où Haydn entra à son service pour obtenir ses leçons. Enfin, il retourna se fixer à Naples, où il mourut en 1767, dans une extrême vieillesse et dans une extrême misère. Ce qui a survécu de son œuvre, ce sont ses *Douze cantates*, écrites pour voix seule, excellents modèles à suivre.

GRAUN. (1701-1759)

Nous ne pouvons oublier de nommer ce compositeur, dont l'œuvre est presque inconnue en France, mais très admirée en Allemagne, où l'on exécute souvent son Oratorio, *La mort de Jésus*, qui contient de magnifiques chœurs et de beaux récitatifs, écrits en un style coulant et simple, sous lequel se dissimule une science profonde. Graun, élevé à Dresde à l'École des enfants pauvres, dut à sa voix charmante l'avantage d'être remarqué et de pouvoir suivre la carrière artistique. Il a composé un grand nombre d'opéras, parmi lesquels on peut citer un *Britannicus* et un *Démophon*.

GALUPPI. (1703-1785)

Balthazar Galuppi, surnommé Buranello, naquit à Burano, près Venise. Très habile organiste et claveciniste, il succéda, comme maître de chapelle de l'église S^t^ Marc, à Antonio Lotti, dont il avait suivi les leçons en même temps que Marcello, et qui fut aussi l'un des chefs de l'école vénitienne (1684-1740). Galuppi mérite une mention particulière en ce que c'est lui qui, appelé à Pétersbourg par l'Impératrice Catherine II, introduisit dans l'Église Russe la bonne musique religieuse.

PADRE MARTINI.

Le père Martini, Franciscain, qui naquit et mourut à Bologne, fut un théoricien et un historien très savant, qu'il ne faut pas confondre avec

Jean Paul Martini, Allemand (1741-1816), auteur de l'opéra-comique *Annette et Lubin*, et de la délicieuse romance *Plaisir d'amour*. Parmi les musiciens qui s'honorèrent de prendre des leçons du Père Martini, on peut citer le célèbre compositeur Jomelli. Le Père Martini a écrit une très remarquable histoire de la musique, malheureusement inachevée.

DUNI. (1709-1775)

Le Napolitain Duni, qui eut l'honneur d'être l'émule de Pergolèse, peut être compté au nombre des créateurs de l'opéra-comique en France. Après avoir écrit plusieurs ouvrages pour les théâtres d'Italie, il vint se fixer à Paris, et composa, sur des paroles françaises, une musique coulante et légère, qui fut imitée. Son petit opéra, intitulé *La Laitière*, fut un des premiers essais en ce genre. (1)

PERGOLESE. (1710-1736)

Jean Baptiste Pergolèse, né à Jesi en 1710, étudia à Naples, au Conservatoire des *Poveri di cristo*, où il fut élève de Durante et de Leo. A l'âge de quatorze ans, il commença à composer, et ses essais furent goûtés. Il écrivit d'abord quelques opéras, mais son génie l'entraînait vers le genre religieux, et, découragé bientôt par les succès de son compétiteur Duni, dont le talent était bien inférieur au sien, il ne tarda pas à suivre son penchant. C'est alors qu'il composa deux admirables morceaux, un *Dixit* et un *Laudate*. Mais sa faible santé n'avait pu résister aux luttes et aux déceptions de la rivalité. Vainement on conduisit le pauvre malade respirer l'air vivifiant de la mer au pied du Vésuve; il était déjà trop tard. Pénétré du pressentiment de sa fin prochaine, il eut encore le courage de terminer, avant de mourir, son sublime *Stabat Mater*. On honora la mémoire de ce compositeur, mort à vingt-six ans, en lui décernant le titre de *Raphaël* de la musique.

Parmi les œuvres de Pergolèse, il faut citer *La Serva Padrona* (La servante maîtresse) opéra-comique souvent repris, et toujours avec grand succès.

J. J. ROUSSEAU. (1712-1778)

Ce célèbre écrivain, dont nous n'avons pas à donner ici la biographie, gagna longtemps péniblement sa vie en exerçant la profession de copiste. Son goût naturel et ses dispositions pour la musique n'eurent pas toute la culture nécessaire pour arriver à leur complet développement, c'est ce qui fait que, tant dans ses compositions musicales que dans ses ouvrages théoriques, on trouve plus d'ingéniosité que d'exactitude scientifique. Il parvint cependant à composer un opéra-comique qui eut beaucoup de succès, *Le Devin du village*. Jean Jacques Rousseau

(1) Ne confondons pas Duni avec *Doni*, célèbre écrivain musical, né en 1616 qui, dit-on, remplaça la syllabe *ut* par *do* dans la solmisation.

fut grand partisan de Gluck, et son appui dans sa lutte avec Piccini.

GLUCK. (1714-1784) (15me EPOQUE K)

Gluck, que l'on a surnommé l'Eschyle de l'opéra, naquit en 1714 dans un village du haut Palatinat. Il commença tout enfant ses études musicales à Prague, et les continua plus tard à Milan et à Venise. C'est dans ces deux villes, ainsi qu'à Londres, que furent représentés ses premiers opéras. Il en composa, paraît-il, quarante huit en l'espace de dix huit-ans, mais ses ouvrages les plus saillants ne devaient naître que plus tard, sous l'inspiration des sujets qui lui furent fournis pour la scène française. Déjà existait à Paris la lutte entre les amateurs de deux genres bien différents; les partisans de la musique italienne voulaient que toute expression dramatique fût sacrifiée aux ornements du chant, tandis que les partisans de l'art déclamatoire prétendaient arriver à traduire musicalement tous les sentiments de l'âme, en rejetant les fioritures superflues.

Les continuateurs de Rameau n'avaient pu faire prévaloir cette opinion, dont ils étaient de trop faibles soutiens. C'est dans ces circonstances que le sexagénaire Gluck fut appelé en France par son élève, la Reine Marie Antoinette. Un homme de lettres, le Bailli du Rollet, qui avait aussi connu Gluck à Vienne, et avait pu y apprécier ses idées sur l'importance du récitatif, entreprit d'adapter pour lui, à la scène lyrique, l'*Iphigénie* de Racine. Gluck, possédant assez la langue française pour en comprendre l'esprit, pensa qu'elle se prêtait mieux que la langue italienne à la justesse de l'expression musicale, et non seulement il entra tout-à-fait dans les vues du poète, mais il consacra une année entière à travailler sur le sujet donné, et c'est avec un opéra tout prêt à être mis en répétition qu'il arriva à Paris, en 1774. La première représentation de cet ouvrage produisit un effet immense. Chaque morceau, y compris l'ouverture, dut être répété, excitant chaque fois un enthousiasme croissant.

A cet opéra succédèrent avec le même succès, *Orphée*, en 1774, *Alceste*, en 1776, *Armide*, en 1777, *Iphigénie en Tauride*, en 1779.

Cette série de triomphes acheva d'écraser l'Ecole italienne, et Piccini dut s'avouer vaincu.

L'opéra d'*Echo et Narcisse*, représenté en 1779, ne réussit pas aussi bien. Les beaux morceaux qu'il contient ne furent pas goûtés immédiatement. Gluck, dépité de cet échec, et arrivé d'ailleurs à un âge avancé, qui lui rendait le travail et surtout la lutte pénibles, retourna se fixer à Vienne, où il mourut en 1787.

En Allemagne, on a souvent l'occasion d'entendre les opéras de Gluck,

Armide, *Orphée*, *Alceste* et les deux *Iphigénie*. A Paris, malheureusement, sauf quelques reprises dont on conservera longtemps le souvenir, parce qu'elles ont dû en partie leur éclat au talent supérieur des grands artistes chargés de l'interprétation, on n'a que trop rarement le plaisir de voir reparaître par fragments cette belle musique si noble et si expressive, à laquelle il faut avoir le temps de s'accoutumer cependant, car l'orchestration en paraîtrait pauvre dans sa simplicité, comparativement à ce que nous avons l'habitude d'entendre, si l'on ne se rendait compte de ce qu'était encore au temps de Gluck la part restreinte de l'instrumentation dans l'accompagnement des voix.

JOMELLI. (1714-1774)

Niccolo Jomelli, né à Aversa, dans les Etats Napolitains, fut premièrement élève de Durante et de Leo, mais il ne tarda pas à s'écarter des doctrines de ses maîtres. Son originalité, d'abord encouragée par le succès, fut bientôt accueillie moins favorablement, et le jeune novateur, comprenant que des leçons lui étaient encore nécessaires, alla travailler à Bologne, sous la direction du Père Martini. Ayant obtenu ensuite une place de maître de chapelle à Rome, il s'y rendit et y resta quelque temps, jusqu'à ce que le duc de Wurtemberg lui offrît à Stuttgard une position plus avantageuse, qu'il occupa pendant dix ans. Sa direction du théâtre italien y fut brillante et fructueuse. Enfin, revenu à Naples pour s'y fixer, il y éprouva d'amères déceptions. On reconnaissait bien encore en lui l'élève de Durante, mais le genre qu'il avait adopté en Allemagne convenait peu au goût italien; on s'y accoutuma cependant, et Jomelli peut être considéré comme ayant eu l'initiative de la modulation recherchée, et d'une orchestration plus nourrie dans l'accompagnement des voix. Ces qualités lui valurent le surnom de *Gluck de l'Italie*. Sa dernière production fut un *Miserere*, chef-d'œuvre digne de figurer à côté de ceux de Pergolèse. C'est, avec le célèbre *Laudate* à deux chœurs, ce que l'on estime le plus de l'œuvre de Jomelli.

EMMANUEL BACH. (1714-1788)

Ch. Ph. Emmanuel Bach fut un des onze fils de Jean Sébastien, destinés tous, malgré leurs heureuses dispositions pour la musique, à des professions non artistiques. Emmanuel cependant ne put faillir à sa vocation. Quoique poursuivant l'étude du droit, selon la volonté de son père, il trouvait assez d'occasions de produire son remarquable talent. Il eut même l'honneur d'être choisi comme accompagnateur du Prince Royal, plus tard Frédéric II, qui jouait de la flûte, et assez mal, de sorte qu'il fallait être aussi fin courtisan que bon musicien pour faire de la musique avec ce futur monarque.

Quand vint la guerre de sept ans, Frédéric II négligea l'art et les

artistes, et par conséquent Emmanuel dut chercher ailleurs de l'emploi. Grâce à ses belles relations, il sortit toujours d'embarras, et c'est de cette époque que datent et son séjour dans d'illustres familles princières, et sa liaison intime avec le poète Klopstock.

Emmanuel Bach, le plus élégant des pianistes de son temps, a écrit un essai sur l'art de toucher le piano; c'est dans cet ouvrage que Mozart, Clementi, Cramer, Hummel, Field, etc, ont puisé leurs premiers principes.

Emmanuel Bach a composé plusieurs remarquables Oratorios: *Les Israëlites dans le désert*, *L'Hymne du matin à la Création du monde*, *La Résurrection* et *L'Ascension*, etc.

PHILIDOR. (1726-1795)

André Danican, dont le père et le grand père s'étaient illustrés sous le nom de Philidor, naquit à Dreux et mourut à Londres. Il fut à la fois grand compositeur de musique et grand joueur d'échecs. Elève de Campra pour la composition, il est considéré avec Duni, Monsigny et Grétry, comme fondateur de l'opéra-comique en France. Ses ouvrages les plus réputés sont: *Le Maréchal Ferrant*; *Le Diable à quatre*, composé en 1756, en collaboration avec Sedaine; *Le Bûcheron ou Les trois souhaits*, etc. Enfin, *Bélisaire*, que Grétry termina et fit représenter après la mort de Philidor. *Le Maréchal ferrant*, composé en 1761, est seul resté au répertoire.

PICCOLO PICCINI. (1728-1810)

Niccolò Piccini, né à Bari, dans le royaume de Naples, est regardé comme le créateur de l'*Opera Buffa*. Destiné premièrement à l'état ecclésiastique, il se fit remarquer par ses aptitudes musicales, et l'évêque de Bari, changeant de résidence, l'emmena avec lui à Naples, où il le plaça au Conservatoire de Saint-Onofrio, que dirigeait alors Leonardo Leo. Confié d'abord à un sous-maître, dont l'enseignement plein de sécheresse le rebutait, le jeune Piccini s'affranchit des règles si maladroitement présentées, et composa très librement plusieurs morceaux, et enfin une messe, qui eut particulièrement la chance de tomber sous les yeux de Leo. Le maître y découvrant des qualités peu ordinaires, désira que cette messe fût exécutée sous la direction même du jeune compositeur; en dépit de toutes ses infractions aux règles acceptées, elle eut un grand succès. A partir de ce moment, Leo se chargea de continuer l'instruction de Piccini, et plus tard Durante lui fit terminer ses études. Après douze ans passés au Conservatoire, Piccini, prêt à voler de ses propres ailes, alla remplir les villes d'Italie de ses ouvrages, et ses succès firent pâlir ceux de ses prédécesseurs, Pergolèse, Galuppi, et Jomelli. Pendant quinze ans, il se partagea entre Rome et Naples, mais, au bout de ce temps, une rivalité lui ayant porté ombrage, il accepta des

propositions l'appelant à Paris. Il y fut initié par Marmontel aux délicatesses de notre langue, et Quinault lui fournit le poème de *Roland*, son premier opéra français, qui tomba, malgré la faveur de la cour et l'éclat de la mise en scène. C'est que Piccini se trouvait là en présence de Gluck, le plus redoutable antagoniste qu'il pût rencontrer. Il faut rendre justice à ces deux compositeurs, qui ne cessèrent de combattre à armes courtoises, et ne prirent pas autrement part au bruit fait autour d'eux et à cause d'eux. Bientôt pourtant on les mit dans l'obligation d'écrire tous deux sur le même *libretto*, très faible, d'Iphigénie en Tauride, et ce fut l'opéra de Gluck qui l'emporta dans cette lutte. Mais à la suite de ce triomphe, il ne tarda pas à quitter Paris, et Piccini ne se trouva plus dès lors en compétition qu'avec Sacchini, qui à son tour venait de paraître.

En 1787, lorsque parvint en France la nouvelle de la mort de Gluck, ce fut Piccini qui organisa lui-même en l'honneur de son illustre rival, un grand concert où l'on n'exécuta d'autre musique que celle de Gluck.

Au moment de la révolution française, Piccini perdit sa position, et se vit forcé de partir pour l'Italie. Honorablement accueilli d'abord dans sa patrie, il y fut bientôt en butte à des tracasseries qui lui inspirèrent un vif désir de rentrer en France; il y revint en effet au bout de quatre ans (en 1798), et l'Opéra fêta son retour par une ovation. Le Directoire lui accorda une pension, et l'on était sur le point de créer pour lui une place supplémentaire d'Inspecteur au Conservatoire qui venait de s'ouvrir, lorsqu'il mourut, dans sa retraite de Passy, à l'âge de soixante douze ans (1800). Sa femme lui survécut. Elle avait été une cantatrice distinguée, et il devait être touchant d'entendre, aux soirées de Passy, le vieux maître accompagner, de ses mains tremblantes, le chant de sa fidèle compagne. Ainsi finit l'artiste dont la carrière avait été si brillante et qui s'était vu pendant seize ans l'arbitre du monde musical en France. Il avait composé plus de cent quarante opéras, des Oratorios, de la musique d'église, etc. Ses deux opéras, *Atys* et *Didon*, sont considérés comme ses chefs-d'œuvre.

MONSIGNY. (1729-1817)

Monsigny, né à Fauquemberg, dans le Pas-de-Calais, contribua avec ses contemporains, Grétry et Philidor, à régénérer l'Opéra-comique, et à donner le coup de grâce au genre de Rameau.

Le Déserteur, œuvre sympathique, dont nos mères nous ont souvent redit les airs; *Rose et Colas*, que l'on ne connaît guère moins; *Félix*

ou l'Enfant trouvé, l'un des triomphes du chanteur Ellevion; enfin, deux grands opéras, *La belle Arsène*, *Philémon et Beaucis*, sont des ouvrages dont tout le monde a entendu parler.

Pour rappeler quelques uns des airs les plus connus de Monsigny, citons, dans *Le Déserteur*: *J'avais égaré mon fuseau*, rondeau d'une naïveté charmante; l'air touchant d'Alexis, *Adieu, chère Louise*, et celui de Montauciel, *Je ne déserterai jamais*. Puis, dans *Rose et Colas*, la chanson de Rose, *Il était un oiseau gris*, et l'air de Colas, *C'est ici que Rose respire*. La chanson populaire, *Une fille est un oiseau*, est aussi tirée d'un opéra-comique de Monsigny.

Ce compositeur, bien plus âgé que Grétry, lui succéda cependant, en 1813, comme membre de l'Institut, et fut décoré de la Légion d'honneur en 1816.

ALBRECHSTBERGER. (1729-1809)

L. Georges Albrechtsberger, né aux environs de Vienne, fut un des premiers organistes, et des plus savants théoriciens de son temps. Mozart et Haydn furent ses amis, et Beethoven fut son élève. Il a écrit plusieurs Oratorios, beaucoup de préludes et fugues, etc. Ses ouvrages théoriques ont été traduits dans plusieurs langues, et se trouvent dans toutes les bibliothèques musicales, ainsi que le traité de fugue de Marpurg (1718-1795), et celui de leur prédécesseur, le viennois Fux (1660-1741), maître de chapelle des Empereurs Léopold, Joseph II, et Charles VI.

MARPURG et FUX.

HAYDN. (1732-1809) 16me ÉPOQUE. K.

Haydn naquit au village de Rohrau, sur la lisière de la Hongrie et de l'Autriche. Son père, pauvre charron, jouait de la harpe, et tirait de ce talent un petit produit, en rendant des services à sa paroisse et aux fêtes de son village; la mère chantait, et l'on peut dire que Joseph Haydn fut, ainsi que son frère Michel, bercé par la musique.(1) A cinq ans, il essayait déjà de faire sa partie dans les concerts de famille. L'instituteur de Haimbourg, petite ville voisine, offrit de se charger de l'enfant. Il le prit avec lui, et lui enseigna le chant et le violon en même temps que la lecture et l'écriture. Deux ans plus tard, Reuter, maître de la chapelle impériale étant venu visiter l'instituteur de Haimbourg, celui-ci lui vanta son jeune élève, et Reuter emmena l'enfant à Vienne, pensant que ce serait une bonne recrue pour le chœur de Saint Stéphane. A l'âge de seize ans, Haydn perdit sa voix de soprano et sa place, et c'est alors que commencèrent pour lui les plus dures épreuves. Logeant

(1) Michel Haydn, né en 1737, fut excellent organiste et savant professeur. Il a composé beaucoup de musique religieuse. On peut en citer un remarquable *Te Deum*.

au dernier étage, dans une petite chambre sans feu et presque sans lumière, il se fit d'abord musicien ambulant pour gagner sa vie; puis il parvint à se faire admettre dans un orchestre, et à donner quelques leçons, tout en poursuivant néanmoins ses études pour la composition. Le temps n'était plus où, enfant de dix ans, les pages les plus noires lui avaient paru les plus belles. Son petit piano vermoulu ne résonnait sous ses doigts que pour interpréter les plus grands maîtres, et parmi ceux-ci son favori était Emmanuel Bach, le fils du grand Jean Sébastien. Bientôt cependant il eut le bonheur d'entrer en relations avec une demoiselle Martinez, qui vivait près de Métastase, et cette personne lui fit faire la connaissance du poète et celle de Porpora, qui le prit à son service. Porpora n'eut pas peut-être une grande influence sur Haydn, que la mauvaise chance ne tarda pas à poursuivre de nouveau. M.lle de Martinez quitta Vienne, et le pauvre Joseph retomba dans le dernier dénûment. C'est en ces circonstances qu'il se lia avec la famille de la femme qu'il devait épouser plus tard, et qui jeta sur sa vie une ombre de tristesse et d'amertume. A dix-huit ans, il composa son premier quatuor, qui eut du succès, mais fut critiqué par les théoriciens. Haydn n'en persévéra pas moins dans la voie où il s'était engagé, et bientôt il commença à être mieux apprécié. De grands seigneurs le prirent sous leur protection et le mirent à l'abri de la gêne. Choisi pour diriger la chapelle du prince Esterhazy, il put faire exécuter non seulement des quatuors, mais des symphonies et des Oratorios. En 1785, Haydn composa l'Oratorio des *Sept Paroles*. En 1790 il perdit cette brillante chapelle, pour laquelle il avait travaillé pendant trente ans. Il fit alors plusieurs voyages à Londres, où l'attiraient toujours d'avantageuses propositions. C'est à Londres qu'on lui confia le poème de *La Création* qui avait été écrit pour Handel. Cet Oratorio produisit une sensation immense en Angleterre, en Allemagne et en France, où Haydn fut nommé membre correspondant de l'Institut, en 1801.

Les Académies d'Amsterdam, de Stockholm, de Pétersbourg, voulurent aussi le compter au nombre de leurs élus. L'Oratorio des *Saisons* parut dans cette même année; Haydn avait alors soixante cinq ans. Son génie, au lieu d'avoir rien perdu de sa grâce et de son ardeur juvéniles, se montra supérieur à lui-même dans cet ouvrage, que l'on accueillit avec

le plus vif enthousiasme. Cependant *La Création* a bien plus de grandeur. On raconte qu'à Vienne, en 1809, peu de jours avant sa mort, Haydn fut invité par une société chorale à honorer de sa présence l'exécution de son œuvre magistrale. Au moment de cette phrase splendide: *Et la lumière fut!* l'émotion du public se manifesta par des cris, et le vénérable compositeur lui-même, suffoqué par les larmes, se levant spontanément, malgré sa faiblesse, s'écria en montrant le ciel: *C'est de là haut qu'est venue toute cette inspiration!* Puis il retomba épuisé.

L'œuvre de Haydn est si considérable, tant en morceaux de piano qu'en musique d'ensemble, qu'il faut renoncer à en faire la nomenclature. Ses admirables symphonies, si parfaitement exécutées au Conservatoire, sont toujours entendues avec le plus vif plaisir.

C'est en étudiant les œuvres d'Haydn que se sont formés tous les plus grands compositeurs qui lui ont succédé.

GOSSEC. (1733-1829)

Gossec, né en Belgique, Piccini, Catel, Grétry, Méhul, Lesueur, Martini et Cherubini, se partagèrent la composition de la musique des fêtes de la première République Française. Tous ces compositeurs sont donc contemporains, et Gossec, dont les opéras, très remarqués en leur temps, furent bientôt éclipsés par ceux de Gluck, mérite de fixer notre attention, parce qu'il fut, en 1784, l'un des fondateurs de l'École Royale de chant, qui devint plus tard le Conservatoire.

Avant de parler de cette institution, disons de suite que la seule œuvre de Gossec qui ait survécu est un *O salutaris* très court, composé, ou plutôt improvisé en 1782, pour une messe de village.

FONDATION DU CONSERVATOIRE. (1784-1793)

Jusqu'en 1784, l'Opéra avait recruté ses exécutants parmi les musiciens des chapelles. A cette époque on songea à instituer une École spéciale, où il serait facile de former les sujets dont on avait besoin. Gossec et Piccini furent chargés de diriger cette École, mais Piccini se retira bientôt, et, au moment de la révolution, la nouvelle institution périclita, pour ne se relever qu'en 1793, par sa réunion avec l'École musicale militaire de Sarrette.[1] Un décret de fondation parut alors, et l'École y reçut le nom d'*Institut national de musique*.

---

(1) Les élèves de l'École Sarrette furent choisis pour former, en 1789, sous le patronage de Lafayette, le corps de musique de la Garde Nationale.

Enfin, deux ans plus tard, elle eut le titre définitif de *Conservatoire*. Six cents élèves y furent admis gratuitement, et cent quinze professeurs salariés furent chargés de l'enseignement. Les plus célèbres furent Rode, Baillot et Kreutzer pour le violon; Levasseur et Bernard Romberg pour le violoncelle; Devienne pour le basson; Hugot pour la flûte; Sallentin pour le hautbois; Lefebvre pour la clarinette; F. Duvernoy pour le cor; Garat et Plantade pour le chant. Cinq inspecteurs, Cherubini, Lesueur, Garat, Méhul, Gossec, sous la présidence de Sarrette, formèrent le comité des études. Plus tard leur furent adjoints Boieldieu, Catel et Choron. L'enseignement de la déclamation fut confié à Talma, Fleury et Lafon. (Louis Adam fut par la suite chargé d'une classe de piano.)

Le Conservatoire a, depuis sa fondation, produit les plus remarquables élèves. Citons, en ce qui concerne l'Opéra; Nourrit, Dérivis,[1] Ponchard, Levasseur, et Mesdames Branchu, Boulanger, Rigaut, Cinti Damoreau, etc, sans parler de tous les excellents artistes contemporains dont nous avons pu apprécier le mérite par nous-mêmes.

SACCHINI. (1735-1780) Antonio Sacchini, de l'école de Durante, était né, d'une pauvre famille de pêcheurs, aux environs de Naples. Il composa pour Rome et pour Milan, avant d'occuper à Venise la place laissée vacante par Galuppi. En 1771, il visita Stuttgard, Munich, Mannheim, où ses opéras furent accueillis favorablement. A Londres, où il habita dix ans, il écrivit son meilleur opéra-comique, *L'Avaro deluso* (L'avare trompé). En 1782, il vint à Paris, où la protection de la reine Marie Antoinette paraissait lui être assurée, et y fit représenter successivement, *Renaud*, *Chimène* et *Dardanus*; mais il y tombait justement au milieu de la lutte des Piccinistes et des Gluckistes, et il ne put parvenir à faire représenter son chef-d'œuvre, *Œdipe à Colonne*, qui ne parut qu'après sa mort, eut un grand succès, et resta longtemps au répertoire. Un air célèbre de Sacchini, *Se cerca, se dice*, est universellement connu, et placé dans tous les recueils de musique choisie.

TRAETTA. (1738-1786) Tomaso Traetta fut un des derniers élèves de Durante, et de la célèbre école napolitaine. Après avoir quelque temps dirigé le Conservatoire de Venise, il fut demandé par Catherine II pour remplacer, à

[1] C'est Dérivis qui s'empara du rôle du Grand Pontife, de *La Vestale*, en le retirant des flammes, où Spontini l'avait précipité dans son dépit de se voir en butte à la mauvaise volonté de l'artiste primitivement chargé de ce rôle.

Pétersbourg, le compositeur Galuppi. Le climat de la Russie ayant promptement altéré sa santé, il revint mourir à Venise.

DEZÈDE. (1740-1792) L'ouvrage le plus saillant de ce compositeur, et celui par lequel il mérite d'avoir une mention particulière dans cet abrégé chronologique, est son joli opéra-comique, ***Blaise et Babet***; citons en outre la romance si connue, ***Je suis Lindor***, composée pour le ***Barbier de Séville*** de Beaumarchais.

GRÉTRY. (1741-1813) André Ernest Modeste Grétry naquit à Liège, dans une famille où depuis longtemps on cultivait la musique. Son grand père était ménétrier et tenait un cabaret où son violon attirait et retenait les chalands. A sept ans, le père d'André conduisait déjà les danses villageoises; plus tard il devint violoniste sérieux, et dirigea la collégiale de Saint Denis à Liège. Enfin, il épousa une de ses élèves, et c'est de ce mariage que naquit notre compositeur. Celui-ci manifesta de bonne heure ses dispositions pour l'art musical, et d'une manière assez singulière. Son intérêt naissant pour le rhythme était tel, que voulant, à l'âge de quatre ans, se rendre compte du murmure produit par le bouillonnement de l'eau dans un vase placé devant le feu, il eut la mauvaise idée de découvrir ce vase, dont la vapeur le renversa et lui fit perdre connaissance. A la suite de cet accident, sa vue demeura affaiblie pour toujours. A six ans, il entra comme enfant de chœur à la collégiale, et y subit, ainsi que ses camarades, de très rudes traitements. A quinze ans, il reçut les leçons, plus humaines, du professeur Leclerc, et ne tarda pas à s'enthousiasmer des œuvres de Pergolèse, de Buranello, etc, et à travailler sérieusement l'art symphonique sous différents maîtres. Le vif désir d'atteindre la perfection le conduisit, en 1795, à Rome, où il étudia pendant cinq ans; puis ses compositions commençant à le faire connaître, on lui conseilla de venir chercher fortune à Paris, où il éprouva d'abord de rebutantes difficultés. Son premier opéra français, ***Les Mariages Samnites***, y tomba, par suite d'une cabale organisée par les artistes du théâtre, et Grétry, découragé, serait reparti immédiatement, si Marmontel n'avait consenti à lui confier ***Le Huron***, dont la musique fut composée en six semaines, et répara l'échec éprouvé. Dès le lendemain de la première représentation, plusieurs poètes, vainement sollicités jusqu'

là, vinrent offrir à Grétry leur collaboration. Ses opéras se succédèrent rapidement à partir de cette époque, et, en 1799, ils atteignaient le nombre de soixante treize. C'est en cette année qu'il devint propriétaire de l'Ermitage de J.J. Rousseau, à Montmorency, et il y termina sa vie en 1813. Cette carrière avait été brillante; la ville de Liège rendit des honneurs à cet illustre fils, et réclama son cœur, qu'elle n'obtint qu'après huit ans de procédure. Grétry, que l'on a surnommé le Molière de la musique, fut fait chevalier de la Légion d'honneur, par Napoléon, en 1805.

La vieillesse de Grétry, cependant, fut accablée de douleurs. Il perdit, à la Révolution, presque toute la fortune acquise, et ne parvint jamais à la refaire qu'en partie relativement minime. Puis il vit mourir dans la fleur de leur jeunesse et de leur beauté, ses trois charmantes filles, dont l'une avait servi de modèle à Greuze.

Il faudrait citer presque en totalité les opéras de Grétry pour rappeler tous les jolis morceaux qui ont charmé le siècle dernier; dans *Lucile* (1769), *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille*, dans *Le Tableau parlant* (1769), *Vous n'étiez pas ce que vous êtes, Vous étiez ce que vous n'êtes plus*; dans *Les deux Avares* (1770), la marche si connue, *La garde passe, il est minuit*; dans *L'amant jaloux* (1778), *Tandis que tout sommeille A l'ombre de la nuit*; dans *La Caravane* (1783), la célèbre ouverture et l'air de basse, *C'est en vain qu'Almaïde encore*; dans *L'Epreuve villageoise* (1784), *Bon Dieu, bon Dieu comme à c'te fête*, et la petite fugue en quatuor, *Il a déchiré vot' billet*; dans *Richard Cœur de Lion* (1785), *La danse n'est pas ce que j'aime*; *O Richard, ô mon roi*; *Un bandeau couvre les yeux*; *Une fièvre brûlante*; *Quand les bœufs vont deux à deux*; etc., etc.

Grétry a écrit plusieurs ouvrages théoriques; le plus important est celui qu'il a intitulé: *Mémoires ou Essais sur la musique*, livre très précieux, que l'on aura toujours tout intérêt à consulter. C'est là que l'auteur de tant de jolie musique a émis cette opinion, que le compositeur le plus parfait, *Etre charmant*, dit-il, *qu'il se plait à voir en rêve*, sera celui qui saura être à la fois mélodiste comme un italien, harmoniste comme un allemand et spirituel comme un français. Herold ne serait-il pas

un des compositeurs qui ont su réunir ces trois qualités essentielles?

PAISIELLO. (1741-1816)

Paisiello naquit à Tarente, où son père était vétérinaire. Il fut élève de Durante au conservatoire de Naples. A l'âge de vingt-deux ans, il écrivit ses deux premiers opéras pour le théâtre de Bologne, puis après avoir travaillé également pour Parme, Vénise et Rome, il se rendit à Pétersbourg, sur l'invitation de l'Impératrice Catherine II, pour succéder à Buranello et à Traetta. Il y resta neuf ans, après lesquels il revint à Naples, et y fut maître de chapelle sous les divers gouvernements qui se succédèrent. Une cantate composée pour la mort du général Hoche, attira sur Paisiello l'attention de Bonaparte, qui lui fit composer un *Te Deum* à l'occasion des fêtes du traité de paix. Ce morceau fut exécuté solennellement à Notre-Dame, et peu après le compositeur fut appelé à Paris pour diriger la chapelle impériale. En 1804 cependant il obtint l'autorisation de retourner à Naples pour y prendre la direction du Conservatoire, et c'est là qu'il mourut en 1816. Paisiello est un compositeur doux et gracieux; il a exercé une grande influence sur l'art théâtral lyrique, tant en réduisant la durée des interminables ritournelles, qu'en donnant aux instruments à vent une importance qu'ils n'avaient jamais eue, et en développant les Finales d'*ensemble* d'opéras-comiques presque autant que ceux des grands opéras.

Nina et *La bella Molinara* sont les chefs-d'œuvre de Paisiello. Il a composé une *Serva Padrona*, à laquelle celle de Pergolèse a fait beaucoup de tort, et un *Barbiere di Siviglia*, que celui de Rossini a littéralement tué, malgré tout son mérite.[1]

SALIERI. (1750-1825)

Antonio Salieri, que l'Allemagne et l'Italie revendiquent également, naquit à Legnano, et fit ses études à Venise et à Naples. Il fut ensuite conduit à Vienne par Gossmann, qui y était maître de chapelle, et à qui il succéda. Il avait déjà produit une œuvre assez considérable lorsque ses relations avec Gluck vinrent lui imprimer une impulsion nouvelle. C'est sous la direction de ce grand maître qu'il écrivit *Les Danaïdes*, que le public parisien attribua d'abord à Gluck lui-même, et il fallut que celui-ci déclarât le vrai nom du compositeur. En 1787, Salieri dirigea au grand Opéra de Paris les représentations de son meilleur ouvrage, *Tarare*, composé en collaboration avec Beaumarchais, lequel fut professeur de harpe et de guitare de Mesdames, filles de Louis XV.

(1) Paisiello croyait si peu à la possibilité du succès de Rossini, qu'il n'hésita pas à lui accorder l'autorisation de traiter le même sujet que lui, et l'on prétend même qu'il répondit à ses amis, qui lui reprochaient cette condescendance: « Laissons le faire, ce *maudit fou* se brûlera les ailes! »

Salieri fut membre correspondant de l'Institut; il a formé de très remarquables élèves, parmi lesquels nous pouvons citer Hummel et Moschelès.

ZINGARELLI. (1752-1837)

Niccolo Zingarelli fut le dernier rejeton de la vieille Ecole napolitaine, et l'un des plus fermes soutiens de la nouvelle Ecole. Il naquit à Rome, et fit ses études au Conservatoire de Loreto, sous la direction de Fenaroli. Le plus remarquable de ses opéras est *Romeo et Juliette*, où se trouve l'air célèbre, *Ombra adorata aspetta*, qui interprété par le chanteur *Crescentini*, fit couler les larmes de Napoléon Ier. En 1798, Zingarelli ayant arrangé pour quatre voix l'hymne national Autrichien, ce fut l'occasion d'une polémique, où les Italiens revendiquèrent la propriété de ce chant, composé de fait par Haydn. Zingarelli, maître de chapelle à Rome en 1811, refusa de diriger un *Te Deum* en l'honneur du jeune Roi de Rome, déclarant qu'il n'en reconnaissait pas d'autre que Pie VII, et cette rébellion lui valut un séjour dans les prisons de Cività Vecchia. L'Empereur Napoléon, dont il était, avec Paisiello, le compositeur favori, fit cesser bientôt cette captivité, et lui envoya une forte somme d'argent pour l'indemniser, et lui permettre d'arriver à Paris, sur son invitation pressante. Zingarelli fut chargé peu après de composer une messe solennelle, qui *seulement* ne devait durer plus de vingt minutes, car il fallait ménager le temps. Il était devenu alors, tout naturellement, zélé partisan des Bonaparte. Cependant, sa place à St. Pierre de Rome fut donnée à Fioravanti, et il dut aller, en 1813, remplacer Paisiello à Naples. A partir de cette époque, c'est là qu'il vécut dans la plus austère retraite. Ses dernières années furent troublées par le retentissement des succès de Rossini, et le regret de se voir éclipser par cette gloire naissante le rendit injuste. C'est donc avec un sentiment singulier qu'il vit croître la réputation de Bellini, auquel il adressa, dit-on, ces paroles: Va, mon enfant, et venge moi! mais, hélas! le pauvre maître devait avoir la douleur de diriger lui-même la musique des funérailles de cet élève chéri.

Zingarelli, dont je n'ai cité que le principal opéra, quoiqu'il en ait composé plusieurs, n'écrivit plus, sur la fin de sa vie, que quelques morceaux religieux.

DALAYRAC. (1753-1809)

Dalayrac, né à Muret, en Languedoc, est un compositeur léger, qui mérite cependant de fixer notre attention, parceque beaucoup de ses mélodies ont été adoptées comme *timbres* par les vaudevillistes, et sont connues de tout le monde. Ainsi que plusieurs des musiciens dont nous avons brièvement esquissé la biographie, D'Alayrac, né gentilhomme, n'avait pas été destiné par ses parents à devenir artiste, mais s'étant montré peu doué pour ce qu'on lui fit entreprendre, il fut enfin laissé libre de suivre son penchant. Très admirateur des œuvres de Philidor et de Grétry, c'est de ces compositeurs qu'il s'inspira, et sa bonne position dans le monde facilita la production de ses premiers essais. Plusieurs opéras, qui furent très bien accueillis, précédèrent *Nina ou la folle par amour* (1786), où se distingua particulièrement M.me Dugazon, dont le nom est resté au théâtre comme type des rôles touchants d'opéras-comiques. L'air si connu de *La musette de Nina*, et la romance *Quand le bien aimé reviendra*, sont pleins de sensibilité. Dans *Azémia ou les sauvages* (1787), le couplet si naïf, *Aussitôt que je t'aperçoi*; dans *Renaud d'Ast*, l'air que l'on a transformé en cantique, *Comment goûter quelque repos*;[1] les airs de *Sargines* (1788), de *Raoul de Créquy* (1789), et des *Deux petits savoyards (Escoutto d'Jeanmetto)*, ont été populaires, de même que la chanson d'*Adèle et Théodore*, *Notre meunier chargé d'argent*; etc. En 1805, parut l'opéra de *Gulistan*, qui contient deux morceaux que nous devons citer, *Le point du jour*, romance, et l'air si fameux de ténor, un des triomphes du chanteur Ponchard, *Cent esclaves ornaient ce superbe festin*; etc.

Ajoutons que ce fut Dalayrac qui composa la musique de l'hymne à la liberté, *Veillons au salut de l'empire*; ainsi ce doux chantre, éminemment français, sut faire vibrer aussi la corde patriotique.

Lors de l'institution de la Légion d'honneur, Dalayrac fut nommé chevalier de cet Ordre, distinction dont il s'était rendu digne par son talent, autant que par la noblesse et la générosité de son caractère.

CIMAROSA. (1755-1801)

Dominique Cimarosa, napolitain, un des plus grands compositeurs de l'Italie, né de parents pauvres, eut, dès son plus jeune âge, le goût de la poésie, auquel se joignit bientôt celui de la musique. Il fut d'abord élève de Sacchini et de Fenaroli (excellent professe

(1) Citons aussi cette jolie chanson patoise dont on a fait le cantique *Hélas, quelle douleur! (L'agnel qué m'as dounat)*

de contrepoint), et termina ses études au conservatoire de *Loreto*, d'après les principes qu'y avait établis Durante. Après avoir fait représenter à Naples ses deux premiers opéras, il se rendit à Rome, d'où il composa, en 1782, une cantate pour la naissance du dauphin de France; ensuite à Florence, en 1784, où il écrivit pour le théâtre. A cette époque, il fut à son tour demandé par l'Impératrice de Russie, et tout en se rendant à cette invitation, il travailla pour le grand Opéra de Milan. En 1792, il alla momentanément occuper à Vienne la place de Salieri, et c'est là qu'il composa son chef-d'œuvre, *Il Matrimonio segreto*, charmant ouvrage, toujours jeune et frais, qu'on ne se lasse pas d'entendre, surtout quand il est interprété à l'Italienne, avec tout le *brio buffone* dont le grand chanteur Lablache a donné la mesure. En 1793, Cimarosa quitta Naples, et visita Londres et Paris, où il fut accueilli avec grand enthousiasme. Puis, à Naples, il entra en rivalité avec Paisiello, dont les intrigues ne purent l'empêcher d'obtenir la place de maître de chapelle. Mais bientôt il se trouva compromis dans des troubles révolutionnaires, et il mourut en 1801, à la suite de mauvais traitements subis pendant une captivité à Venise.

Après avoir parlé du *Mariage secret*, il serait sans intérêt de mentionner les autres ouvrages de Cimarosa, qui pâlissent tous devant celui-là.

Le ciseau de Canova a réuni, au Panthéon de Rome, les bustes de Cimarosa, de Paisiello et de Sacchini.

MOZART. (1756-1791)

Voici une figure principale, à laquelle je suis obligée d'en sacrifier plusieurs autres, à cause de l'exiguïté de mon cadre, ainsi je ne nommerai que pour mémoire les compositeurs Winter (1754-1825) et Vogler (1756-1788), qui mériteraient une étude particulière dans un travail plus développé.

On ne peut pas dire d'Amédée Wolfgang Mozart qu'il étudia la musique, car il paraît l'avoir connue dès le berceau. A l'âge de trois ans, il cherchait, de ses petits doigts, à accompagner, par des intervalles justes, les exercices de clavecin de sa sœur aînée. Un an plus tard, il pouvait rendre sa pensée sur le violon et sur le clavier, et apprenait en quelques minutes les petits menuets qu'on lui enseignait. Lorsqu'il eut sept ans, son père, Léopold Mozart,

vice-maître de chapelle de l'archevêque de Salzbourg, le jugea assez remarquable pour être produit à Munich et à Vienne. Il y fut en effet très admiré, ainsi que sa sœur, et l'année suivante, dans un voyage à Paris et à Londres, le jeune Wolfgang fit entendre ses premières sonates pour le piano et fut grandement fêté, particulièrement à la cour de Louis XV. Il avait dix ans lorsque sa famille le ramena à Salzbourg, après avoir fait une tournée en Hollande, et dès son retour il se mit à travailler assidûment la composition. En 1767, on le conduisit de nouveau à Vienne pour le présenter à l'Empereur Joseph II, et il y écrivit son premier opéra, *La Finta simplice*, que les musiciens de l'orchestre, humiliés de se voir dirigés par un enfant, refusèrent d'exécuter. Néanmoins ils ne purent empêcher Mozart d'être nommé, à treize ans, maître de concert, et c'est alors qu'il entreprit, avec sa famille, un voyage en Italie, où il fut reçu avec enthousiasme. A Bologne, il excita l'étonnement du Père Martini, en improvisant une fugue sur un thème donné; mais l'admiration des artistes ne connut plus de bornes, lorsque, pendant son séjour à Rome, Wolfgang Amédée exécuta de mémoire le *Miserere* d'Allegri, qu'il n'avait pu entendre qu'une seule fois à la chapelle sixtine. C'est à cette occasion que le Pape le nomma chevalier de l'Eperon d'or. A Naples, Mozart fut obligé d'ôter une fois un anneau qu'il portait à la main gauche, pour prouver aux élèves du conservatoire que nulle vertu magique n'était renfermée dans cet anneau, auquel ils attribuaient les tours de force de son exécution. En 1770, il alla composer à Milan l'opéra de *Mithridate*; à Vienne, il fut nommé *chevalier philarmonique*, et enfin, en 1771, il s'en revint encore à son cher Salzbourg, avec une moisson de lauriers. Il y écrivit une grande sérénade, *Le Songe de Scipion*, et un opéra, *La Finta Giardiniera*; en outre, quelques morceaux religieux, et c'est dans ces œuvres que son génie commença à se développer sérieusement. Il fit un nouveau voyage à Paris, et y composa la sérénade, *Le Roi Pasteur*, ainsi qu'une grande symphonie pour le concert spirituel. En 1780, il écrivit pour Munich l'opéra d'*Idoménée*, qui eut un grand retentissement, mais qui ne put se soutenir au théâtre parce qu'il manquait d'effet dramatique. En 1781 il se rendit à Vienne, où il professa pendant quelque temps, et où

il fut nommé compositeur de la cour Impériale. C'est à cette époque que Mozart conçut un vif attachement pour Constance Weber, qu'il avait connue d'abord à Paris, qu'il épousa plus tard, et dont la sœur, chanteuse célèbre, avait une voix de soprano très élevée. (C'est pour cette sœur, appelée Mme Lange, que fut écrit le rôle si difficile de la *Reine de la nuit* dans *La Flûte enchantée*). Sous l'influence de ces sentiments, le génie de Mozart atteignit son expression la plus complète. Les deux sœurs vinrent avec leur mère le rejoindre à Vienne, où la Lange interpréta brillamment son opéra, *La Révolte au sérail*, et dès lors le jeune compositeur se trouva lancé dans la société des grands, mais avec des moyens pécuniaires très insuffisants. Pourtant, lorsque, en 1788, le roi de Prusse, Frédéric Guillaume II, lui fit offrir une riche position près de sa personne, Mozart refusa, ne pouvant se résoudre à *abandonner son bon Empereur Joseph II*, lequel récompensa ce dévouement et cette fidélité par des louanges, un titre et des appointements fort maigres. En 1785, Mozart composa l'Oratorio *David pénitent* et *Les Noces de Figaro*. On trouva d'abord la musique de cet opéra trop sérieuse, et on lui préféra *Lilla* ou *Cosa rara*, de Vincent Martin, dit l'Espagnol, (né à Valence en 1754, et mort à Pétersbourg en 1810, conseiller d'état et maître de chapelle de l'Empereur de Russie). Tout ce qui a survécu de *Cosa rara*, c'est le fragment qu'en a cité Mozart lui-même, pendant le souper de *Don Juan*. Ce dernier opéra, son chef d'œuvre, parut au mois d'octobre 1787, et eut à Prague un immense succès. A Vienne cependant on ne sut d'abord lequel préférer, ou de *Don Juan* ou de l'*Assur* de Salieri, et c'est cette rivalité peut-être qui fit naître dans l'esprit de Mozart la crainte insensée d'avoir été victime des tentatives de Salieri contre ses jours. En 1790, Mozart, que la mort menaçait déjà, écrivit pour l'opéra italien *Cosi fan tutte*; enfin, en 1791, il composa, avec une précipitation fébrile, des cantates, des symphonies, *La Flûte enchantée*, *Titus* et le *Requiem!* Cette dernière œuvre, qui ne fut terminée que peu de jours avant la mort de Mozart, et fut, selon ses prévisions, exécutée à ses funérailles, lui avait été commandée paraît-il, lors de son dernier voyage de Prague à Vienne, par un inconnu qui revint

quelques mois plus tard, et paya d'avance. Aussi une idée superstitieuse s'empara-t-elle du compositeur, et quoique l'on fît, dans son entourage, pour le détourner de ce travail, il le reprenait chaque fois que la maladie lui laissait quelque répit, et dans ses derniers jours il répandit des larmes sur cette partition fatale.

On pourrait croire qu'un splendide mausolée fut élevé au vrai *Raphaël de la musique;* hélas, il n'en est rien. Ses funérailles eurent lieu pendant un violent orage qui mit en fuite tous les assistants, et les fossoyeurs effarés précipitèrent à tel point leur triste besogne, qu'il leur fut impossible de désigner plus tard le coin de terre où ils avaient déposé les restes du *divin Mozart.*

Ce grand artiste, imprévoyant sous bien des rapports, a laissé sa veuve dans le dénûment. M. de Nissen, second mari de Mme Mozart, a publié la collection des lettres de Mozart à sa famille. Un extrait de ce livre a été traduit en français, et c'est un ouvrage plein d'intérêt. Un fils de Mozart, né en 1791, a été maître de chapelle à Lemberg. Élève de Neukomm et d'Albrechtsberger, ce fut un homme de talent, auquel malheureusement son père avait légué le poids trop lourd d'une réputation colossale.

CHERUBINI. (1760-1842)

Le nom de Cherubini est bien placé à la suite de celui de Mozart. Luigi Cherubini, né à Florence, élève de *Sarti*,[1] a laissé, dans le genre religieux, des ouvrages splendides. Il a la science et l'inspiration. Sa riche instrumentation vient appuyer l'habile disposition des voix, et il en résulte des effets prodigieux de sonorité. On a quelquefois l'occasion d'entendre les admirables messes de Cherubini; malheureusement ses opéras ont été abandonnés, probablement à cause de leurs sujets peu favorables. Ce qu'on en connaît le mieux, c'est le chœur, plein de suavité, de *Blanche de Provence*, dont les sociétés chorales se sont emparé; mais il y a certainement dans *Lodoïska*, dans *Les deux journées*, dans *Faniska*, etc. de belles pages que les amateurs seraient heureux de voir reparaître.

Cherubini fut nommé, en 1816, directeur de la chapelle de Louis XVIII, et,

---

[1] Sarti (1730-1802), dont l'œuvre la plus estimable est un *kyrie-fugue* à huit voix, était un excellent contrepointiste. Il a été maître de chapelle et professeur des princes à Copenhague, à Milan, et à Pétersbourg. C'était un chercheur de combinaisons extraordinaires; ainsi, il a composé un *Te Deum* avec accompagnement *obligé* de coups de canon. Ce morceau ne fut apprécié qu'en Russie.

en 1821, directeur du Conservatoire de musique et de déclamation; il a été décoré de plusieurs Ordres, et nommé membre de l'Institut de France, ainsi que de plusieurs académies étrangères.

LESUEUR. (1763-1837)

Jean François Lesueur, fils d'un cultivateur des environs d'Abbeville, figure d'abord comme organiste en province et à Paris. Puis, sur le conseil de Sacchini, son professeur, il renonce à la maîtrise de Notre-Dame, pour donner tout son temps à la composition, et accepte l'hospitalité d'un gentilhomme, M. de Champagny, qui ne lui mesure avec parcimonie que la lumière, afin de l'empêcher de passer toutes ses nuits au travail. Cependant, un matin, M. de Champagny trouve son jeune protégé installé sur le carreau de sa chambre, écrivant à la lueur de quelques charbons embrasés. C'était un premier opéra, *La Caverne*, qui tenait Lesueur ainsi éveillé. Une telle application fut récompensée. Quoique classé parmi les compositeurs de second ordre, Lesueur, Inspecteur des études au Conservatoire dès sa fondation, en 1795, fut nommé, en 1804, membre de l'Institut. Il était décoré de plusieurs Ordres. Son œuvre la plus considérée a été son opéra *Les Bardes*, représenté en 1804. Celui de *Paul et Virginie*, qui date de 1794, contient un hymne au soleil, page très admirée. Lesueur a composé un assez grand nombre de morceaux religieux.

MÉHUL. (1763-1817)

Etienne Henri Méhul, né à Givet, un des grands compositeurs des temps modernes, eut des commencements difficiles. Destiné par son père à devenir ouvrier, il dut ses premières leçons de musique à l'obligeance de l'organiste de sa paroisse. Cet humble artiste, aveugle, et ne pouvant, par conséquent, conduire bien loin un élève tel que celui que le hasard lui avait confié, employa du moins tous ses efforts à mettre ce jeune talent en lumière. Grâce à ses démarches, Etienne Méhul fut admis à l'abbaye de Valledieu, où pendant trois ans il étudia assidûment l'orgue et le contrepoint, sous la direction de l'allemand Wilhelm Hauser, dont il devint bientôt l'adjoint. Méhul n'avait pas encore seize ans lorsqu'il fut amené à Paris par un colonel qui, pendant le séjour de son régiment à Charlemont, avait eu l'occasion de le remarquer. Edelmann, pianiste célèbre à cette époque, se chargea de lui donner des leçons. Enfin, deux ans plus tard, il fit la connaissance

intime de Gluck, venu à Paris pour y faire représenter son *Iphigénie en Aulide*. Ces relations eurent sur Méhul une influence décisive. Il prit son art de plus haut, et s'attacha plus particulièrement à en développer les parties expressives. En 1790, parut son premier opéra, *Euphrosine*, auquel succédèrent *Cora et Alonzo*, en 1791; *Stratonice*, en 1792; l'*Irato*, en 1801; *Une Folie*, en 1802; *Les Aveugles de Tolède*, en 1806. Enfin, en 1807, parut son chef-d'œuvre, l'opéra de *Joseph*, qui eut un succès universel, et dont tant de beaux morceaux sont toujours entendus avec le plus vif plaisir.

Le génie de Méhul, profond et vrai, se laissait quelquefois entraîner à la recherche trop minutieuse de l'expression, c'est le seul reproche que l'on ait trouvé à lui faire.

Méhul, mélancolique et souffreteux dans ses dernières années, fut obligé d'aller chercher dans le Midi une trêve au mal qui le dévorait, mais le séjour de Paris était indispensable à son esprit, et il y revint pour y mourir. C'était un homme aimable et bon, dont le dernier trait fut généreux, car il parvint à assurer à Cherubini, que l'Empereur n'aimait pas, la survivance de ses places.

Méhul avait été nommé, en 1795, Inspecteur au Conservatoire, et il y fut plus tard professeur. Il était chevalier de la Légion d'Honneur. Son œuvre se compose de trente quatre opéras et Ballets; de six symphonies, onze cantates, etc, etc. Il a écrit des hymnes et des chants patriotiques, notamment *Le Chant du départ*, *Le Chant de victoire*, etc. L'ouverture du *Jeune Henri*, opéra dont on ne voulut entendre que ce seul morceau, est une œuvre caractéristique, qui est devenue populaire.

KREUTZER. (1767-1831)

Rodolphe Kreutzer, né à Versailles, de parents allemands, fut un violoniste brillant, auquel nous devons consacrer une notice particulière, parce qu'il fut également compositeur de mérite. Protégé par la Reine Marie Antoinette, il fut nommé, très jeune, premier violon de la cour. Il eut l'occasion d'y entendre fréquemment le célèbre Viotti, dont nous retrouverons le nom quelques pages plus loin, et acheva de se former à cette remarquable école. Rodolphe Kreutzer a composé d'excellente musique pour le

violon, et, parmi ses opéras, il ne faut pas oublier de citer ***Paul et Virginie***, qui eut beaucoup de succès, et où se trouvait une jolie romance dialoguée, ***De ta main tu cueilles le fruit***, que l'on a longtemps chantée. Il a écrit aussi une ***Lodoïska***. Kreutzer a été professeur au Conservatoire, directeur de l'orchestre à l'Opéra, et constamment attaché comme ***violon solo*** aux chapelles des souverains français. Une des plus belles sonates concertantes de Beethoven est dédiée à Kreutzer.

BERTON. (1767-1844)

Henri Berton est l'auteur de ***Montano et Stéphanie***, opéra dont on répète encore souvent le joli morceau, ***C'est donc demain que l'hyménée***. Il a été élève de Sacchini, puis est devenu professeur au Conservatoire, directeur du chant au théâtre italien et au grand Opéra, membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur, etc, etc. C'est donc une gloire toute française, qu'il n'est pas permis d'oublier.[1]

DELLA MARIA. (1768-1800)

Après la révolution de 1793, surgit un jeune musicien, dont l'art doux et tendre répondait au besoin d'apaisement des esprits. Il parut avec un opéra qui par sa simplicité, sa fraîcheur et sa grâce, enchanta tous les cœurs. Méhul lui-même céda à l'entraînement général, et l'on ne se lassait pas d'entendre les naïves mélodies du ***Prisonnier ou la ressemblance***. On avait oublié les œuvres de Grétry et de Dalayrac, et l'on s'extasiait sur ce genre charmant comme sur une chose entièrement nouvelle. Le jeune compositeur avait des talents capables de soutenir sa réputation. Il jouait parfaitement bien le piano et le violoncelle, et bientôt il devint le favori de la société parisienne. Il joignait, à l'agrément des manières, une véritable abondance d'idées et une grande facilité d'expression. Il ne fut contesté qu'après sa mort, on lui trouva alors une quantité de défauts qui avaient passé inaperçus. Sa carrière fut brillante, mais courte. Il mourut subitement, sur la voie publique, à la suite d'une joyeuse soirée, et ne fut pas reconnu immédiatement. Della Maria, qui finit à Paris d'une manière si déplorable, était né à Marseille.

Le Prisonnier ou la ressemblance, dont Alexandre Duval avait écrit le livret, et dont Ellevion, MM.mes Saint Aubin et Dugazon,

(1) Parmi les opéras de Berton, n'oublions pas de citer *Aline, Reine de Golconde*, et *Françoise de Foix*. Il a écrit aussi plusieurs ouvrages théoriques.

firent le succès, contenait cette jolie romance que l'on a tant chantée, *Lorsque dans une tour obscure*, et le gracieux morceau d'ensemble, *Doux effet de la ressemblance*. Plusieurs airs du même opéra sont devenus populaires, et ont été employés comme *timbres* par les chansonniers et les vaudevillistes.

REICHA. (1770-1836)

Reicha, né à Prague, fut élève de Mozart et de Michel Haydn, et ami de Cherubini. Nommé professeur au Conservatoire de Paris, il y a exercé une haute influence sur l'enseignement [1]

BEETHOVEN. (1770-1827)

Autant Mozart trouva tout disposé autour de lui de manière à favoriser le développement de ses heureuses dispositions, autant Beethoveen vit les siennes comprimées par une rigueur capable de les détruire dans leur germe. La musique lui fut tristement imposée. Peut-être fut-il un enfant difficile comme il a été un homme farouche, car l'enfant se retrouve dans l'homme; peut-être aussi cet artiste aux sombres aspirations, accessible cependant aux sentiments les plus tendres, mais obligé d'en refouler longtemps l'expression, dut-il justement cette profondeur de pensée que nous admirons en lui, à la privation totale d'épanchement qui affligea ses jeunes années. Beethoven avait cinq ans lorsque son père, chanteur à la chapelle de la petite cour électorale de Bonn, commença à lui enseigner la musique, c'est-à-dire à le martyriser. Tous les jours on enfermait l'enfant jusqu'à ce que sa tâche fût terminée, et le moindre mécontentement du père se traduisait en sévices brutales. La mère, plus indulgente, s'efforçait d'adoucir ces rudes traitements, et ce fut elle qui, après la mort du père, entoura son fils de ces soins auxquels on s'accoutume aisément, qui mettent dans la vie cette uniformité si favorable au travail, mais dont on ne peut plus se passer sans souffrance. Pourtant Ludwig Beethoven avait dû s'habituer à la solitude, car, dans la triste demeure paternelle, que ses deux frères avaient désertée de bonne heure, point de place même pour une camaraderie! Aussi une timidité sauvage le tint-elle plus tard éloigné du commerce des hommes. Des affections passagères et mal placées sans doute, ne purent lui procurer les douceurs de la famille, et c'est dans son art seul qu'il trouva l'exercice de ses facultés aimantes. Mais là que de jouissances sublimes lui sont réservées!

[1] Parmi les principaux ouvrages de Reicha, il faut citer son traité de haute composition.

Il entre en communication intime avec la nature; tout lui parle et tout veut être traduit; l'horreur sauvage des forêts, le gémissement des branches sur les hautes cîmes, le bruit sourd de la roche qui s'écroule au fond du précipice, le mugissement des eaux du torrent; puis, le murmure plus doux de la vie qui s'agite dans les prés, le ruisseau, l'oiseau, l'insecte, tout aura sa note, et sa note vraie, dans ses poèmes grandioses, car ce n'est pas seulement dans la symphonie pastorale, où il a décrit l'orage, et la joie causée par le retour du soleil, qu'il a cherché à exprimer les choses de la nature; il en était sans cesse inspiré. Aussi quelle douleur dut être la sienne lorsqu'il ressentit les premières atteintes de cette cruelle infirmité qui allait lui ravir la plus grande partie de ses jouissances! Longtemps ce fut une menace qui jetait un voile de mélancolie autour du pauvre homme de génie; puis, graduellement le silence se fit tout à fait, et enfin il ne conserva plus que le souvenir de tous ces beaux murmures qui l'avaient tant charmé! Il voulut cependant les exprimer encore, il savait obtenir tel effet en employant tel moyen; ne se trompa-t-il jamais? c'est ce dont il est permis de douter.

Beethoven qui, à onze ans, dédiait à l'Electeur six sonates où l'on retrouve les procédés de Mozart; qui, au même âge, faisait ses délices du *Clavecin bien tempéré* de J. S. Bach; qui, à seize ans, sollicitait, de l'Electeur de Cologne, la faveur d'être aidé pour aller à Vienne prendre les leçons d'Haydn; Beethoven, dit-on, prétendit plus tard n'avoir jamais rien appris de personne, ce qu'on lui reproche comme un trait d'ingratitude. Il devait être dans le vrai cependant. Il avait admiré, étudié ces grands maîtres, mais ne les avait pas imités, et, du reste, Haydn lui-même, qui, en 1795, fit un voyage à Londres pour travailler sous la direction d'Albrechtsberger, disait à son retour à Beethoven «Si je pouvais recommencer ma vie, je voudrais suivre une voie toute nouvelle, et produire des œuvres tout à fait différentes. C'est à toi à savoir te débarrasser des vieilles entraves pour donner un libre cours à ta fantaisie, et peindre des images et des sentiments que je n'ai pas su rendre.»

Beethoven, pénétré de ce désir, se renferma de plus en plus

en lui-même et ne se montra plus soucieux de communiquer qu'avec la nature. Il eut voulu anéantir tout ce qu'il avait composé avant l'année 1798. C'est à partir de cette époque que parurent ses œuvres les plus remarquables. Il se fixa définitivement à Vienne, où la musique était alors en grand honneur, mais il n'y prit point d'emploi régulier, ne pouvant supporter nulle contrainte, nulle obligation gênante. Son seul moyen d'existence était une rente que lui assura l'Archiduc Rodolphe, évêque d'Olmütz, pour remplacer celle dont l'avait privé la mort de son premier protecteur, l'Electeur de Cologne. C'est vers l'année 1809 que lui devint funeste sa coutume de travailler au dehors sans se rendre compte des heures ni de la température. Un refroidissement affecta d'abord la finesse de son ouïe, et peu à peu il se vit affligé d'une surdité complète. A ce malheur, se joignit l'inquiétude de l'avenir, et ces chagrins déterminèrent une maladie de foie, qui causa la mort du pauvre grand artiste. Le 27 mars 1827, il expirait entre les bras de ses amis, Streicher et Hummel. La population de Vienne s'indigna contre les grands, qui avaient négligé d'améliorer la position d'un tel concitoyen, et le voyaient disparaître avec indifférence. On lui fit des obsèques dignes d'un prince, et un monument lui fut élevé. Il avait vécu solitaire, faisant de la musique sa seule compagne. Un neveu, dont il avait été le second père, et pour lequel il eût voulu s'enrichir, ne lui avait causé que les plus cruels soucis. Il ne laissait donc après lui que son œuvre splendide.

Beethoven est un compositeur essentiellement symphoniste, et les *paroles* ne pouvaient que le gêner. Il a cependant écrit un opéra, ***Fidelio***; une cantate, ***Le Christ au jardin des oliviers***; une mélodie dramatique, ***Adélaïde***, et une grande quantité de ***Lieder***. Plusieurs messes, notamment sa ***Grand' Messe solennelle*** et un ***Miserere*** pour voix d'hommes ont témoigné de sa supériorité dans le genre religieux; les ouvertures d'***Egmont***, de ***Coriolan***, de ***Léonore***; ses concertos, ses sonates pour piano, entre lesquelles nous choisirons ***Le Clair de lune***, et la ***Sonate Pathétique***; ses morceaux concertants, ses quatuors d'instruments à cordes, son magnifique septuor, etc, etc,

lui permettraient déjà de prétendre au premier rang parmi les génies de l'art musical, et ses admirables symphonies achèvent de le lui conquérir. C'est là que, délivré de tout assujettissement, et appelant à son aide toutes les ressources de l'orchestration la plus riche, il s'attache à dépeindre les visions poétiques de son âme. Lorsque l'on veut les écouter aussi avec le cœur, que ne découvre-t-on pas dans la symphonie en *Ut mineur*, dans la symphonie en *La majeur*, dans la *Symphonie Héroïque*, et dans la *Symphonie Pastorale!*

C'est en 1801 que parut la première symphonie de Beethoven (en ut majeur); elle est écrite un peu dans l'esprit de Mozart, mais la seconde, (en ré majeur), qui parut en 1806, est entièrement dégagée de toute influence, et désormais Beethoven sera toujours lui-même, et lui seul, si ce n'est peut-être dans quelques parties de la symphonie en *Si majeur*, et de la huitième symphonie, en *Fa majeur*, commencée vraisemblablement à la même époque que la première, et terminée plus tard. La symphonie avec chœurs, (neuvième et dernière), composée sur l'ode à la joie, de Schiller, a été appelée *non plus ultrà* par ceux qui ont su la comprendre.

Pour toucher terre en finissant, citons cette appréciation imagée d'un auteur allemand: « Haydn a planté un beau jardin, Mozart y a bâti un palais, Beethoven y a élevé une tour, et quiconque voudra construire plus haut se cassera le cou. »

CHORON. (1772-1834)

Alexandre Choron, né à Caen, a été un professeur trop consciencieux, et a exercé une trop grande influence sur la musique chorale en France, pour que nous puissions nous permettre de l'oublier. Il a fondé une École de musique classique et religieuse qui, pendant longtemps, a été une pépinière d'artistes hors ligne. Il est parvenu, à ses risques et périls, à introduire en France, les chefs-d'œuvre de Palestrina, de Carissimi, d'Allegri, de Hændel, etc.

S'occupant à la fois d'instruction primaire et transcendante, il a écrit des méthodes pour faciliter l'enseignement, et a traduit les ouvrages si arides d'Albrechtsberger. Ce sont, sans aucun doute, les efforts de Choron qui ont fait naître chez nous

le goût des réunions chorales. Son École, licenciée en 1830, a été restaurée beaucoup plus tard, sur des bases nouvelles, et confiée à la direction de Niedermeyer.

CATEL. (1773-1830)

Charles Catel, qui fut Professeur et Inspecteur au Conservatoire, et membre de l'Institut, avait été un des élèves favoris de Gossec. Catel a composé plusieurs opéras estimés, mais il mérite d'être cité particulièrement comme auteur d'un traité d'harmonie élémentaire très simple, très clair, et que l'on peut encore consulter avec fruit.[1]

PAËR. (1774-1839)

Fernando Paër, né à Parme, élève du Conservatoire de Naples, fut un des bons compositeurs des temps modernes. Plusieurs de ses opéras ont eu un grand succès; nous citerons parmi eux *Agnese*, et *Le Maître de chapelle*, opéra bouffe, écrit sur un livret d'Alexandre Duval (1821). Paër, qui remplaça Catel à l'Institut en 1831, et qui fut nommé, en 1832, directeur de la chapelle de Louis-Philippe, avait été appelé, en 1812, à diriger le théâtre Italien, en remplacement de Spontini. Il a été maître de chant de Marie Louise, de la duchesse de Berry, et des princesses d'Orléans.

SPONTINI. (1774-1851)

Gasparo Spontini, né à Majolati, près Jesi, dans la Marche d'Ancone, fut le continuateur de Gluck, et mit, au service de l'art noble et sévère, toute la passion et la fougue italiennes. Spontini fut élevé chez son oncle, bon curé de campagne, qui avait conçu tout naturellement le projet d'en faire un ecclésiastique. Mais l'enfant, épris des sons, et saisissant avec ardeur l'occasion d'en entendre, employait ses récréations auprès d'un facteur d'instruments, appelé à Jesi pour réparer les orgues de l'église. C'est grâce à cet homme, dont la complaisance s'y prêta, que naquit et se développa la passion de Spontini pour la musique. Quand l'enfant avait disparu, on était sûr de le retrouver dans les orgues, et il lui arriva une fois d'y être surpris par un orage, dont les éclats mettant en branle les cloches voisines, en même temps qu'ils vibraient dans les tuyaux de l'orgue, produisirent un si effroyable tintamare que le souvenir seul en suffit longtemps pour émouvoir le jeune Spontini. Sa famille consentit enfin, quoique avec regret, à ne plus contrarier ses dispositions, et son frère suivit la carrière qui lui avait été destinée.

(1) N'oublions pas de nommer aussi Perne, né à Paris en 1772, et qui fut, ainsi que Catel, professeur d'harmonie, et Inspecteur au Conservatoire.

Pour lui, il fut envoyé à Bologne, et y commença ses études sous la direction du *Père Martini*. Il les termina au Conservatoire de Naples avec Sala[1] et *Traetta*, et eut plus tard le bonheur de recevoir quelques conseils de Cimarosa. En 1796, fut représenté à Rome son premier opéra, *I Puntigli delle donne*, et, en l'espace de sept ans, il en fit paraître quatorze, qui eurent en Italie un égal succès. Mais le jeune compositeur aspirait à se mesurer sur la scène française, et il arriva à Paris en 1804, avec un ouvrage tout prêt pour le théâtre Italien, *La Finta Filosofa*. Ensuite il écrivit pour Feydeau, *La Petite maison*, *Julie ou le Pot de fleurs*, et *Milton*, qui furent accueillis différemment. Ce n'étaient là que les premières étapes d'un succès qui devait grandir en peu de temps. A cette époque, Paris mettait à contribution tous les talents pour célébrer les victoires du premier empire; on aimait surtout à voir paraître sur la scène des héros avec lesquels les nôtres étaient dignes de rivaliser. Spontini accepta avec empressement le livret de *La Vestale* que lui offrit M. de Jouy. Il avait assisté aux représentations, à l'Opéra, de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck; ce fut pour lui une révélation. Abandonnant tout à coup le genre mesquin auquel il avait sacrifié jusqu'alors, il comprit que c'était en suivant la trace de son illustre prédécesseur qu'il entrerait dans la seule voie qui convînt à son talent et à son caractère. Impossible d'entreprendre ici le détail des obstacles qui s'opposèrent longtemps à l'apparition du chef-d'œuvre de Spontini; on lui en suscita de plus d'un genre. Il en triompha heureusement, et au mois de décembre 1807, *La Vestale* fut représentée avec un succès si éclatant, que l'Opéra ne se souvenait pas d'en avoir vu un semblable. Le prix décennal fut accordé à son auteur, et ses rivaux mêmes ne purent en murmurer. *La Vestale* a été reprise plusieurs fois. Faut-il le dire? Une spirituelle parodie, restée dans toutes les mémoires, a rendu impossible le maintien de cette œuvre à la scène. Cependant on est heureux d'en entendre des fragments, et le Finale du second acte, exécuté au Conservatoire, ne manque jamais de soulever la salle. En 1809,

[1] *Nicolas Sala*, élève de Léonardo Leo, a écrit, sur la composition, un ouvrage monumental, qui est ce que les Italiens possèdent de plus remarquable en ce genre.

Fernand Cortez succéda à *La Vestale*. C'est un ouvrage d'un caractère tout à fait différent. Également bien inspiré par son sujet, Spontini est parvenu à s'en pénétrer au point d'obtenir des effets d'une originalité sauvage, tout à fait empreinte de *couleur locale*. Cet opéra, dirigé par le maestro, avait un cachet extraordinaire. *Olympie*, représentée en 1819, contient beaucoup de beaux morceaux, notamment une *Grande Marche triomphale*, mais c'est un ouvrage trop long, trop travaillé, et qui manque d'unité. Il n'eut pas à Paris le succès qu'on espérait, et le compositeur, découragé d'ailleurs par le mauvais résultat de son administration, tant à l'Opéra Français (1810) qu'à l'Opéra Italien (1814), et par les cabales dont il était souvent victime, accepta les propositions du roi de Prusse, Frédéric Guillaume III, et alla prendre la direction du grand théâtre de Berlin, en 1820. Son *Olympie* fit un effet prodigieux en Allemagne, où l'on ne craint pas les longs ouvrages, et où d'ailleurs il se trouva des chanteurs capables de faire valoir les premiers rôles. Pendant tout le temps de son administration, qui dura jusqu'en 1842, Spontini fit représenter à Berlin une quantité d'opéras des grands maîtres anciens et modernes; ceux de Weber, de Rossini, y parurent dans leur nouveauté. Le *Don Juan* de Mozart, l'*Armide* de Gluck, reprenaient la vie sous le commandement du maître Italien, et il électrisait ses exécutants par le feu de sa direction.

On ne connaît pas en France les ouvrages que Spontini a composés en Prusse. *Lalla Roukh* (1821), *Nurmahal* (1822), *Alcidor* (1825), sont des pièces de circonstance, écrites pour les fêtes de la cour. Enfin, son dernier opéra, *Agnès de Hohenstaufen*, dont le poète Raupach fit le livret, a pour sujet un épisode de la guerre d'Allemagne, qui n'a pas inspiré en France un intérêt assez vif pour en faire désirer la traduction. Cela est regrettable, parce qu'il y a dans cet ouvrage de magnifiques morceaux d'ensemble, où Spontini s'est montré à la hauteur du progrès réalisé par Meyerbeer (1837).

Spontini, que l'Institut rappelait avec instance, revint à Paris en 1843. Depuis la mort de Frédéric Guillaume III, il s'était vu en butte à des inimitiés qui le dégoûtèrent du séjour de l'Allemagne;

sa santé en souffrit, et une maladie nerveuse le tourmenta jusqu'à sa mort. C'est à Majolati, où il avait fondé des œuvres de charité, qu'il alla mourir, en 1851, assisté toujours par sa vénérable et fidèle compagne, nièce du célèbre facteur de pianos, Sébastien Érard, qu'il avait épousée à Paris, au temps de ses plus beaux succès, et qui seule savait, par sa douceur et son dévouement, calmer les souffrances morales et physiques de l'homme auquel elle avait consacré sa vie.

En égard à ses fondations pieuses en Italie, Spontini a été anobli par le Pape Pie IX, et créé Comte de Sant'Andrea; il était en outre officier de la Légion d'honneur et décoré de plusieurs autres Ordres.

BOIELDIEU. (1775-1835)

Voici encore un de ces compositeurs dont l'œuvre est si populaire en France qu'il faudrait pouvoir la citer tout au long.

François Adrien Boieldieu, né à Rouen, fut, dès son adolescence, fanatique de théâtre et de musique. Avec cette confiance qu'inspire la jeunesse, il s'en vint à Paris sans autre ressource qu'une faible somme d'argent, fruit d'un premier succès obtenu dans sa ville natale, et se trouva bientôt aux prises avec les plus grandes difficultés. Assez heureux du moins pour entrer en relations avec des maîtres tels que Méhul et Cherubini, et pour rencontrer un interprète tel que Garat, c'est sous leurs auspices qu'il parvint à faire connaître ses premiers essais. Le goût s'est modifié, et les jolies romances de Boieldieu, parmi lesquelles nous citerons *S'il est vrai que d'être deux*, ne trouveraient peut-être pas aujourd'hui autant d'admirateurs qu'autrefois, mais le jeune compositeur ne tarda pas à prendre un vol plus élevé. L'Opéra-Comique ouvrit ses portes à ce talent naissant, qui se montra aussi fécond que gracieux. Plusieurs opéras, *La Dot de Suzette*, *La Famille suisse*, *Zoraïne et Zulnare*, *Beniowsky*, etc précédèrent *Le Calife de Bagdad*, qui parut en 1800, et eut une grande vogue. Cet ouvrage, resté au répertoire de l'Opéra-comique, ainsi que *Jean de Paris* et *La Dame blanche*, quoiqu'il n'ait pas la même valeur que ces deux derniers, est toujours entendu avec un vif plaisir. L'air si connu, *De tous les pays pour vous plaire*, est souvent choisi par les jeunes Dugazon, comme très

favorable au développement de leurs qualités. *Ma Tante Aurore*, où le chanteur Martin remplissait un des principaux rôles, vint, en 1803, affirmer le succès de Boieldieu. Dans cette même année il se décida, par suite de chagrins domestiques, à s'expatrier, et partit pour la Russie, où il fut nommé, par l'Empereur Alexandre, maître de la chapelle Impériale. C'est en Russie qu'il écrivit, entre autres ouvrages, *Les Voitures versées*. De retour à Paris, il eut le bonheur d'y retrouver, auprès du public, la faveur dont il avait joui avant son absence, et, en 1812, l'apparition de *Jean de Paris*, vint l'augmenter encore. Rappelons, entre tous les morceaux de cette partition, l'air du majordome, *C'est la princesse de Navarre*, et la cavatine de la princesse, *Ah! quel plaisir d'être en voyage!*

En 1813, parut *Le Nouveau Seigneur du village*, charmant petit Opéra-Comique, rempli de morceaux heureux; citons-en seulement les couplets, *Ah vous avez des droits superbes!* et le duo, *C'est, dites-vous, du chambertin.*[1]

En 1817, Boieldieu remplaça Méhul à l'Institut, et c'est, paraît-il, pour fêter et justifier sa nomination, qu'il écrivit la jolie partition du *Chaperon rouge*, qui parut en 1818, et qu'interprétèrent avec bonheur les premiers artistes de l'Opéra-comique. C'est dans cette gracieuse pièce que se trouvent, et la romance, *Le noble éclat du diadême*, et la ronde, *Depuis longtemps, gentille Annette*, et les couplets, *Robert disait à Claire.*

Enfin, c'est en 1825 que Boieldieu mit le sceau à sa gloire en écrivant la partition de *La Dame Blanche*, son chef-d'œuvre, qui est aussi un des chefs-d'œuvre de l'opéra-comique. Il n'est presque pas nécessaire d'en rappeler les morceaux favoris. La ballade, *D'ici voyez ce beau domaine*; la romance, *Pauvre dame Marguerite*; l'air de Georges, *Ah! quel plaisir d'être soldat*; les charmants duos et trios, l'introduction, l'ouverture; le chœur final, avec accompagnement de harpes; tout mériterait d'être cité particulièrement.

Après *La Dame Blanche*, Boieldieu composa encore un opéra, *Les Deux Nuits*; mais, épuisé par tant de travail, il ne tarda pas à devenir assez malade pour qu'il lui fût impossible même de continuer à professer au Conservatoire, et ses dernières années

(1) *La Fête du village voisin*, autre opéra comique de Boieldieu, date de 1816.

furent attristées par ce repos forcé. Pendant son professorat, il avait formé les plus remarquables élèves, parmi lesquels nous citerons Adolphe Adam, Zimmermann, Dourlen, etc; et nous n'oublierons pas de comprendre dans cette liste son fils, M. Adrien Boieldieu, excellent artiste, qui a su faire honneur au nom qu'il porte.

Il me reste à noter une particularité très piquante que l'on ignore généralement, c'est que l'ouverture de *La Dame Blanche* fut orchestrée, en une nuit, par Boieldieu, Adam et Labarre,[1] qui se partagèrent le travail par tiers. Boieldieu était si méfiant de lui-même que ses élèves et amis furent obligés de le contraindre en quelque sorte à terminer, et à livrer sa musique.

NICOLO ISOUARD. (1777-1818)

Nicolo Isouard, né à Malte en 1777 (ou 1775), a enrichi le répertoire de l'Opéra-comique de plusieurs charmants ouvrages, au premier rang desquels on cite *Les Rendez-vous Bourgeois*, charmante pièce que le public accueille encore avec le plus vif plaisir.

Fils d'un *camérier* du grand maître de l'Ordre de Malte, Nicolo avait été, ainsi que ses frères, élevé à Paris et destiné au commerce. En conséquence, il fut placé, dès son retour en Sicile, dans une maison de banque, mais ses dispositions pour la musique, que d'excellents maîtres, Azopardi, Sala et Guglielmi, l'aidèrent à cultiver, lui permirent d'abandonner une profession pour laquelle il ne se sentait aucun goût. Cependant, par égard pour ses parents, c'est sous le pseudonyme de Nicolo qu'il fit représenter, tant à Florence qu'à Livourne, ses premiers opéras, et ce n'est que plus tard, à Paris, qu'il reprit son vrai nom d'Isouard. Après avoir été pendant quelque temps maître de chapelle de l'Ordre de Malte, il fut dépossédé de cet emploi, par la suppression de l'Ordre même, et suivit à Paris, en qualité de secrétaire, le général français, rappelé après la capitulation de l'île.

Monsigny, Grétry et Kreutzer eurent une grande influence sur le talent du jeune compositeur maltais, qui acheva, grâce à eux, de prendre possession de son art, et eut en outre le bonheur de trouver à Paris les meilleurs collaborateurs dans Etienne, Marsollier et Hoffmann. Ses plus remarquables opéras-comiques parurent de 1802 à 1814. *Michel-Ange, Léonce*

---

[1] C'est Labarre, qui, au retour d'un voyage en Ecosse, communiqua à Boieldieu quelques unes des mélodies nationales qui contribuent à donner à *La Dame Blanche* tant de couleur caractéristique.

où se trouve cette romance si connue. *L'hymen est un lien charmant*, précédèrent la jolie partition des *Rendez vous bourgeois*, dont le livret amusant est dû à l'écrivain Hoffmann (1807). *Cendrillon*, que l'on a reprise avec quelque succès en 1878, et où la chanson, *Je suis modeste et soumise*, chantée par une voix jeune et fraîche, a été entendue avec plaisir; *Joconde*, où l'on retrouve ce refrain légendaire, *Et l'on revient toujours à ses premiers amours*, et le trio, *Quand on attend sa belle Que l'attente est cruelle*; enfin l'opéra-comique de *Jeannot et Colin*, sont les ouvrages les plus saillants de Nicolo. *Aladin ou la lampe merveilleuse*, dernier ouvrage, qu'il laissa inachevé, et qui fut terminé par un autre compositeur, ne parut que quelques années après sa mort. Les mélodies de Nicolo sont faciles et agréables, et leur charme principal est dû à ce que le bon goût français peut ajouter de grâce à la vivacité italienne.

NEUKOMM. (1778–1858)

Sigismond Neukomm, universellement connu sous le titre de *Chevalier Neukomm*, rappelle les artistes du moyen âge, dont la vie s'écoulait largement à l'abri de celle des grands seigneurs. Né à Salzbourg, où son père était Docteur en droit et professeur à l'École normale, il avait une distinction native et des facultés intellectuelles qui lui rendirent facile la fréquentation de la plus haute société, à laquelle il devint précieux par ses qualités d'homme du monde autant que par son beau talent. Il eut d'abord l'honneur de pouvoir passer pour l'élève de Joseph Haydn, quoique, à vrai dire, les relations intimes qui s'établirent entre eux, grâce à la persévérance du jeune Sigismond, qui ne se laissa pas décourager par un premier accueil très froid, ne prissent jamais le caractère d'une direction suivie. Le véritable maître de Neukomm fut l'organiste Weissauer, qui le mit en état de tenir, à quinze ans, l'orgue de l'église de l'université et d'être répétiteur du théâtre de la cour. Pendant un séjour de sept ans à Vienne, Joseph Haydn, à qui il avait été recommandé par son frère Michel, consentit à voir ses compositions et à lui donner quelques conseils, et peut être Neukomm dut-il, en effet, à l'influence de ce grand maître, une partie de la pureté de son style. En 1804, Neukomm alla en Russie où il fut pendant quelque temps directeur de l'Opéra allemand. En 1809, il vint à Paris; il y fut présenté par la princesse de Vaudémont, sa protectrice, au

prince de Talleyrand, qui devint son Mécène, et dont il habita l'hôtel pendant plusieurs années. En 1815, il accompagna le célèbre diplomate au congrès de Vienne, et fut, à la même époque, décoré et anobli par Louis XVIII. Puis on le retrouve, en 1816, à Rio Janeiro, à la suite du prince de Luxembourg. De 1826 à 1836, il parcourut l'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre, la France et l'Afrique. Une infirmité cruelle vint arrêter momentanément ses courses vagabondes. Il lui fallut subir l'opération de la cataracte; elle réussit, et voilà notre artiste reparti pour de nouveaux voyages. Toutes les solennités musicales réclamaient sa présence. Une inauguration, un festival, l'audition d'une œuvre classique, le forçaient à se remettre en route. Souvent il cédait aux instances d'une société d'élite et se faisait entendre sur le grand orgue ou sur l'orgue expressif. Il pouvait improviser pendant des heures sans se fatigner. Une extrême habitude lui rendait ce travail facile. Il savait, mieux qu'aucun artiste, faire subir à un thème donné tous les développements, toutes les transformations dont il était susceptible. Tant d'art étonnait, mais ne touchait pas. La critique n'aurait pas trouvé à y reprendre, mais dans ce talent, l'inspiration était remplacée par le procédé et le savoir faire. Les compositions de Neukomm, nobles et correctes, sont également uniformes et froides. Ce sont comme de pâles reflets de celles des maîtres qu'il a étudiés et admirés. Citons cependant, parmi plus de sept cent cinquante œuvres, un *Stabat mater*, un *Requiem*, plusieurs messes et de nombreux motets, écrits dans un vrai sentiment religieux. Neukomm vint terminer ses jours à Paris, en 1858, dans la famille de son frère.

PIANISTES. (1752-1858)

Sous la bannière de Hummel, l'un des chefs de la phalange des pianistes, je me vois forcée de ranger une pléïade d'excellents artistes, ses prédécesseurs et ses contemporains, Clementi, Steibelt, Dusseck, Cramer et Field.

CLEMENTI.

Muzio Clementi (1752-1832), né à Rome, est le seul grand pianiste italien que l'on puisse citer. Il se lia à Vienne avec Haydn et Mozart; Cramer et Field furent ses élèves, et ce dernier l'accompagna souvent dans ses voyages artistiques. L'œuvre

la plus considérable de Clementi est un *Gradus ad Parnassum*, que les pianistes étudient encore avec fruit.

STEIBELT. Daniel Steibelt, (1756-1823), naquit à Berlin, où son père était facteur d'instruments. Le roi Frédéric Guillaume II, qui avait eu l'occasion de remarquer ses dispositions, le confia tout enfant à la direction du professeur Kirnberger, lequel en fit un brillant pianiste. Il commença de bonne heure ses tournées artistiques, et fut partout applaudi. Pendant son séjour à Paris, où plusieurs de ses opéras furent représentés, il fut professeur de M.elle de Beauharnais, la future reine Hortense. En 1808, on l'appela à Pétersbourg, en remplacement de Boieldieu, comme maître de la chapelle impériale. Steibelt a beaucoup travaillé pour le théâtre, et son œuvre pour le piano est considérable. Toutes nos élèves ont joué peu ou prou son morceau à grand effet, *l'Orage*.

DUSSECK. Dusseck (1760-1812), né en Bohême, fut grand virtuose et compositeur classique. Il se fit entendre à Londres, à Berlin et à Paris, où il se fixa définitivement. Il a écrit pour le piano de bonne musique, maintenant bien vieillie.

CRAMER. Jean Baptiste Cramer (1771-1858), né à Mannheim, fut aussi un des plus grands pianistes de son temps. Son œuvre est devenue classique, et il n'est pas d'élève qui ne se soit appliqué à jouer ses belles études, que l'on faisait autrefois succéder à celles de Clementi, mais que celles de Bertini et d'autres compositeurs modernes ont un peu fait négliger. Cramer mourut en Angleterre, où il s'était fixé, et où il avait professé pendant de longues années.

FIELD. John Field (1780-1837) fut le plus remarquable élève de Clementi, avec lequel il voyagea et se fit entendre. C'est un des rares artistes anglais que l'on ait à citer, et il a habité la Russie beaucoup plus que l'Angleterre. Ses œuvres pour le piano ont un cachet mélodique fin et distingué. Ses concertos, ses nocturnes, n'ont pas vieilli et sont toujours étudiés avec plaisir.

HUMMEL. Jean Népomucène Hummel (1778-1837) fut, comme Mozart, musicien dès le berceau. Il avait quatre ans lorsque son père,

directeur de la musique militaire à Presbourg, lui apprit à jouer du violon, et cinq ans lorsqu'il lui fit étudier le piano. A sept ans l'enfant, qui pouvait passer pour un petit prodige, fut conduit à Vienne, où Mozart, qui n'aimait cependant pas à donner des leçons, consentit à se charger de lui. Il l'accueillit même dans sa famille, où il le garda pendant deux ans. Le père de Hummel le fit ensuite voyager en Allemagne, en Danemark, en Angleterre, en Ecosse et en Hollande. Ces pérégrinations durèrent six ans, et le talent prématuré du jeune Hummel fut partout comparé à celui de Mozart. De retour à Vienne, il étudia la composition sous la direction d'Albrechtsberger et de Salieri. Il entra dans la maison du prince Esterhazy, et ses premières œuvres y obtinrent l'approbation d'Haydn. De 1811 à 1816, son professorat à Vienne ne fut interrompu que par quelques voyages. De 1816 à 1822, il fut attaché à la maison du grand duc de Weimar; puis il entreprit une nouvelle tournée artistique en Italie, en Russie, en Hollande et en France. C'est à Moscou qu'il se fit présenter chez Field comme un amateur passionné de musique, désireux de ne pas quitter la ville sans l'entendre. Field se rendit à ses vœux, et eut la complaisance d'exécuter devant lui un de ses morceaux à succès. Hummel, après avoir certifié que jamais il n'avait entendu jouer avec autant de précision et de grâce, fut à son tour sollicité de se mettre au piano. Il dut céder aux instances pressantes de son hôte, et reprenant le thème de Field, il le développa avec tant d'énergie et d'habileté que le compositeur anglais reconnut aussitôt qu'il avait affaire à un maître, et que ce maître ne pouvait être que Hummel. Une scène touchante s'en suivit, et désormais les deux grands pianistes se lièrent d'intime amitié, avec cette nuance que Field considéra toujours Hummel comme son supérieur.

Hummel a beaucoup écrit pour le théâtre, mais là n'est pas son titre de gloire. Ses œuvres religieuses, parmi lesquelles nous citerons trois Messes solennelles; ses œuvres instrumentales, où nous choisirons son magnifique septuor en *ré mineur*; ses solos pour le piano, notamment les concertos en *la*, en *si mineur* et en *la bémol*, qui servent souvent de morceaux de

concours au Conservatoire; une grande fantaisie en *mi bémol*, et un rondo brillant en *la majeur*, voilà ce que les artistes n'ont pas cessé d'apprécier et d'étudier. Dans les compositions de Hummel, l'emploi sobre des ressources du mécanisme fait valoir et ne dénature jamais la noblesse des chants.

MOSCHELÈS

Ajoutons de suite à cette légion de pianistes, Ignace Moschelès, né en 1794, et Frédéric Kalkbrenner (1784-1843).[1]

Ignace Moschelès, né à Prague, un des célèbres pianistes de l'école classique, fut remarquable surtout par son art du mécanisme, qu'il porta à un très haut degré. Il en avait la passion au point de s'exercer en voyage sur un petit clavier muet, plutôt que d'exposer ses doigts à perdre de leur agilité. Il était du reste aussi savant théoricien qu'habile exécutant. Il avait étudié dans son enfance sous la direction d'un excellent maître qui le familiarisa avec les œuvres de Clementi, de Mozart, de Bach et de Händel. Il se perfectionna ensuite en travaillant avec Albrechtsberger et Salieri, et pour stimuler son ardeur il rencontra un émule tel que Giacomo Meyerbeer. Son jeu était élégant en même temps qu'énergique. Ses compositions sont estimées, mais il a trop sacrifié au goût de son époque pour avoir produit une œuvre durable. Ses concertos cependant seraient encore de bons morceaux d'étude et il est regrettable qu'on les ait complètement délaissés. Moschelès a longtemps professé en Angleterre.

KALKBRENNER.

Frédéric Kalkbrenner, élève de Catel et d'Adam, obtint, en 1802, un double prix au conservatoire de Paris, comme exécutant et comme compositeur. Il fit plusieurs voyages à Vienne, à Berlin et à Londres, et s'associa avec Moschelès pour une tournée artistique sur le continent (1828). L'exécution de Kalkbrenner était des plus parfaites, son jeu était *perlé* et sentimental, mais il manquait, dit-on, de précision rhythmique. Il a écrit d'excellentes études, et plusieurs morceaux très remarquables, notamment un beau concerto en *ré mineur*.

VIOLONISTES. (1692-1840)

Commettons maintenant un léger anachronisme, et avant de parler d'Auber, né en 1782, mais auquel sa verdeur a permis de passer pour jeune jusque dans l'âge le plus avancé, réunissons, au nom de Paganini, ceux de quelques grands violonistes qui l'ont

[1] Il serait impardonnable d'oublier de nommer ici *le seul élève de Beethoven*, Ferdinand Ries, né à Bonn (1784) et mort à Francfort (1838), pianiste d'un talent sérieux, dont l'œuvre est considérable.

précédé, Tartini, Pugnani et Viotti.

TARTINI. Giuseppe Tartini, auteur de la *Sonate du Diable*, naquit en 1692, à Pirano en Istrie. Quoique je me sois interdit de faire ressortir, dans ce livre destiné à la jeunesse, les côtés romanesques de la biographie des musiciens, je me vois forcée de faire une exception à l'égard de Tartini, ce personnage dont on ne dirait presque rien s'il fallait taire ce qui, dans sa vie, semble appartenir au roman. A peine sorti de l'Université de Padoue, où, tout en étudiant la théologie, il avait trouvé moyen de se signaler par sa turbulence et ses frasques d'écolier, il épousa secrètement une jeune fille de la famille du cardinal Cornaro. Lorsque l'affaire fut connue, Tartini, obligé de s'enfuir sous l'habit d'un pélerin, parvint à se réfugier dans le couvent des Minimes d'Assise; il y resta caché pendant deux ans, qu'il employa à se perfectionner dans son art, sous la direction de l'organiste du cloître. Son esprit y atteignit une originalité qui touchait de près la folie, et ses divagations se traduisirent par des effets extraordinaires, obtenus sur le violon. Les bons religieux, pleins d'admiration pour ce talent, eurent l'idée de solliciter, grâce à lui, le pardon du cardinal. Pendant la célébration d'une fête solennelle, le grand artiste se fit entendre, mais un accident ayant dérangé le rideau derrière lequel on l'abritait, il fut reconnu aussitôt, et force lui fut de se dérober de nouveau, et vivement, à la vindicte des parents de sa femme. Leur courroux dut s'apaiser à la fin cependant, puisque Tartini, après avoir habité quelque temps Ancone, où il modifia la facture de l'archet, et constata par la même occasion le phénomène du troisième son (la tierce divisant la quinte); après avoir séjourné aussi à Prague, où il avait été appelé, en 1723, pour le couronnement de l'Empereur Charles VI, revint fonder, à Padoue, l'école célèbre qu'il dirigea jusqu'à sa mort (1770), et d'où sont sortis tant de violonistes de premier ordre.

PUGNANI. Gaëtano Pugnani naquit et mourut à Turin (1728-1803). Il fut élève de l'école de Padoue, et y reçut quelques leçons de Tartini. On prétend que son talent était égal à celui de Paganini; malheureusement sa personne était, paraît-il, assez grotesque.

Ce désavantage lui valut un jour un accueil disgracieux d'un grand seigneur, auquel il se présentait pour la première fois; mais, à cette question peu aimable: *Qui diable êtes-vous donc?* Il répondit sans hésiter: *Je suis César, le violon à la main!* Cette rodomontade rappelle un peu celle de l'*Alexandre des violons*.[1] Puguani a composé plusieurs opéras, et a écrit quelques ouvrages théoriques.

VIOTTI. Jean Baptiste Viotti, né dans un village du Piémont, en 1775, fut élève de Puguani. Employé d'abord à la chapelle de Turin, il vint à Paris en 1782, et y fit connaître ses premiers concertos dans les conditions les plus heureuses, c'est à dire avec la faveur de la cour. Il fut accompagnateur de la reine Marie Antoinette, et directeur des *Concerts spirituels*. En 1792, dépossédé, par la révolution, de sa position en France, il alla à Londres et y dirigea pendant quelque temps l'orchestre du grand opéra. Mais devenu, sans motif raisonnable, suspect aux émigrés, il dut se retirer momentanément à Hambourg, jusqu'à ce que l'apaisement des esprits lui permît de retourner en Angleterre, où il se plaisait plus que partout ailleurs. A diverses époques, il fit à Paris de courtes apparitions, et y donna rarement aux amateurs le plaisir de l'entendre; cependant il finit par y accepter, en 1819, la direction de l'Opéra, mais cette entreprise, qui ne convenait pas à son talent, lui réussit peu, et on l'obligea à donner sa démission, en 1822. C'est alors qu'il quitta Paris pour n'y plus revenir, et retourna se fixer à Londres, où il mourut en 1824. Les admirables concertos de Viotti, qu'il a désignés au moyen des huit premières lettres de l'alphabet, ont servi et servent encore à former et à développer le talent des violonistes. Ses élèves les plus remarquables ont été Rode et Robberechts.

PAGANINI. (1784-1840) Voici venir à son tour le *Shakespeare des violons*, l'*Orphée des temps modernes*, car ces pompeux surnoms ont été décernés à Paganini. Né à Gênes, où son père était un pauvre ouvrier du port, qui, comme tous les Italiens, cultivait un peu la musique, Nicolo Paganini fut initié de bonne heure à cet art, qui lui fut, peut-on dire,

---

(1) C'est ainsi que s'intitulait le violoniste Boucher, célèbre par sa ressemblance avec l'Empereur Napoleon Ier

enseigné à coups de poings. Le père n'avait pu apprécier certainement les dispositions extraordinaires de son enfant, mais il avait compris cependant qu'il existait en lui quelque chose dont on pouvait tirer parti, et cela lui fut un motif suffisant pour en brusquer l'exploitation. A l'âge de cinq ans, Paganini jouait de la mandoline; un peu plus tard on lui mit un violon entre les mains, et dès qu'il posséda un archet, il chercha, de lui-même, à obtenir des effets étranges. A sept ans, il eut pour maître Costa, qui au bout de deux ans confessa son insuffisance à diriger plus longtemps un élève de cette trempe, et l'adressa, à Parme, au professeur Rolla. Celui-ci, l'ayant entendu, refusa de s'en charger, et déclara que Paër seul était capable de continuer son instruction musicale. Paër consentit à l'entreprendre, mais non pas seul, et s'adjoignit le contrepointiste Ghiretti. Lorsque Nicolo Paganini eut quatorze ans, son père le fit voyager par toute l'Italie, et donna des concerts, dont il perdait le produit au jeu de loto. Le jeune homme ne tarda pas à se révolter contre une autorité paternelle aussi peu digne, et à secouer son joug. Il voyagea seul, mais il avait aussi la passion du jeu et des mauvaises compagnies, et pendant longtemps il ne profita guère de ses succès. Un jour même, il se vit sur le point de perdre jusqu'à son violon, son gagne-pain, imprudemment exposé comme enjeu; il eut honte alors de son vice, et résolut de s'y soustraire. Les journaux se plaisaient à publier sur son compte les choses les plus étranges, et le public italien s'en laissa impressionner au point de redouter presque d'entendre un artiste auquel il supposait quelque pouvoir magique. Paganini dut, par suite, se résoudre à abandonner l'Italie, et il alla à Vienne, en 1828. Son premier coup d'archet y fit sensation; toute l'Allemagne, et bientôt toute l'Europe apprécia son merveilleux talent, qui, en effet avait quelque chose de surnaturel. Paganini était hors comparaison, même avec des artistes de premier ordre, tels que ses contemporains par exemple, Lafont et Lipinski, sur lesquels il remporta des avantages signalés. Un peu enivré par des succès toujours croissants, il donna carrière à cette étrangeté qui lui réussissait, et accomplit des prodiges fantastiques. Sa célèbre quatrième corde devait se prêter aux combinaisons les

plus bizarres. Quelquefois il l'employait seule, d'autres fois il la faisait dialoguer avec la chanterelle, dans une *scène amoureuse* composée *ad hoc*. Les amateurs encourageaient ces tours de force et mettaient l'artiste au défi d'en exécuter de nouveaux. Ses variations fantastiques sur la mélodie populaire du *Carnaval de Venise*, ont été presque inabordables à la majeure partie des violonistes.[1]

L'aspect de Paganini ne laissait pas de favoriser ses succès. Il suffisait à ce Méphistophélès musical de paraître, pour exciter au plus haut point la curiosité, et il était couvert d'applaudissements avant même d'avoir fait entendre une seule note. Son caractère devait être aussi bizarre que sa personne, mais n'oublions pas de citer de lui un trait généreux, l'aide qu'il accorda de ses deniers au génie naissant et longtemps méconnu de Berlioz. Il est vrai aussi que Paganini était deux fois millionnaire, et qu'il ne laissait après lui qu'un fils pour hériter du fruit de ses travaux.

AUBER. (1782-1871)

Daniel François Esprit Auber, né à Paris en 1782 (ou 1780), est un des compositeurs français les plus aimés. Son père, négociant, fut ruiné à la révolution, et le jeune Auber dut tirer parti de son talent pour la musique. Cherubini et Boieldieu furent ses maîtres, et Rossini devint certainement son modèle. Ses premières œuvres pour le théâtre réussirent médiocrement, mais *La Bergère châtelaine* (1820); *Emma* (1821); *La Neige*, où son vrai genre, le dialogue chanté, commence à se dessiner, (1823); *Le Maçon*, dont la musique plut infiniment et qui eut autant de représentations en Allemagne qu'en France (1825); *La Muette de Portici* (1828), *La Fiancée* (1829), *Le Dieu et la Bayadère* et *Fra Diavolo* (1830), *Le Philtre* (1831), furent accueillis, les premiers favorablement, et les derniers avec un réel enthousiasme. *La Muette de Portici* est un chef-d'œuvre que l'Opéra reprend toujours avec succès, c'est une riche partition dont le sujet est heureux. En mettant le compositeur dans l'obligation d'exprimer, avec le seul secours de l'art mimique, les sentiments de l'héroïne, ce sujet lui a fourni l'occasion de développer à la fois les ressources de son génie musical et celles de son esprit. On voudrait pouvoir tout citer de ce bel opéra: l'ouverture, qui en rappelle heureusement les motifs les plus saillants; les airs de ballets, empreints d'originalité caractéristique,

(1) La mère de Camille Sivori fut, dit-on, si vivement impressionnée par le jeu de Paganini, que le fils qu'elle mit au monde après avoir entendu un concert du grand artiste, fut doué d'un talent comparable au sien (Gênes, 1817).

le chœur du marché, si plein d'entrain et de gaieté; la barcarolle, devenue populaire, *Amis, la matinée est belle*, reproduite avant tant d'à propos dans la scène de folie de Masaniello, le beau duo où se trouve cette phrase énergiquement rhythmée, *Amour sacré de la patrie*; l'air du sommeil, la prière, la marche, les cavatines, etc. Bornons-nous à recommander à nos élèves de ne pas perdre une occasion d'apprendre à connaître *de auditu* cette belle partition, qui se trouve sur tous les pianos, ainsi que le *Guillaume Tell* de Rossini, La *Juive* d'Halévy, Les *Huguenots* de Meyerbeer, et le *Faust* de Gounod. Il faudrait du reste faire une nomenclature complète des opéras d'Auber pour énumérer ses succès. N'en citons que ceux qui marquent comme des phases de renouveau dans son talent: *Lestocq* et *Le Cheval de Bronze* (1834-1835), *L'Ambassadrice* et *Le Domino noir* (1836-1837), *Les Diamants de la couronne* (1841), *La Part du Diable* (1843), *Haydée* (1847), *Jenny Bell* (1855).[1] Chez ce compositeur si éminemment français, qui devait succomber aux luttes morales de 1870-1871, l'inspiration semblait rajeunir en même temps que s'accumulaient les années. Le 12 mai 1871, Auber s'éteignait à Paris, peu de jours avant la fin de la commune. Il était membre de l'Institut, Commandeur de la Légion d'Honneur et Directeur du Conservatoire, où il avait succédé à Cherubini. M. Ambroise Thomas qui occupe depuis 1851 le fauteuil de Spontini à l'Institut, a été appelé à remplacer Auber à la direction du Conservatoire.

SPOHR. (1784-1859)

Pour faire suite à Auber, ce compositeur tout français, nous trouvons Spohr, ce compositeur tout allemand. C'est la rêverie germanique, un peu nuageuse, succédant au babil parisien, pétillant, capricieux et léger. Louis Spohr naquit à Seesen, petite ville du duché de Brunswick, où son père exerçait la médecine et cultivait la musique entre temps. L'enfant, bercé par les *lieder* favoris de son pays, prit goût de bonne heure à l'art des sons, et il fallut renoncer à contrarier son penchant. Le violoniste *Maucourt*, attaché à la chapelle ducale, fut chargé d'abord de diriger l'éducation musicale du jeune Louis, dont le talent naissant ne tarda pas à se faire remarquer. Il avait douze ans lorsqu'il fit entendre à la cour son premier concerto, et par suite du succès qu'il y obtint, le duc de Brunswick

[1] Le dernier ouvrage d'Auber a été *Le Premier jour de bonheur*, représenté en 1868.

l'admit au nombre des exécutants de sa chapelle. A dix-sept ans, Louis Spohr, devenu un virtuose de premier ordre, commença ses tournées artistiques. Il se fit entendre d'abord en Russie, où il suivit le violoniste François Eck, dont il avait pris des leçons; puis en Prusse et en Saxe, où lui fut offerte une position, qu'il accepta, à la cour de Gotha. Là, il mit à profit ses loisirs en composant une grande quantité de musique instrumentale, des *lieder*, un Oratorio et un opéra. Puis il recommença ses voyages, accompagné cette fois de sa première femme, harpiste d'un grand mérite. En 1813, il fut appelé à diriger un des théâtres de Vienne, et c'est à Vienne même qu'il écrivit son *Faust*, qu'il ne réussit à faire représenter que plus tard, et qui n'eut son vrai succès qu'à Berlin. Après avoir parcouru l'Italie, il séjourna quelque temps à Francfort, puis il se fit entendre à Paris, et surtout à Londres, où il excita un vif enthousiasme. Enfin, il se fixa à Cassel, où se termina sa longue et brillante carrière. C'est dès l'année 1823 qu'avait paru son chef-d'œuvre, *Jessonda*, dont le succès devait s'étendre plus tard. Spohr a été, ainsi que Schubert, un compositeur élégiaque, et ce sujet dramatique indien ne pouvait manquer de lui être plus sympathique que celui de *Faust*, qu'il traita du reste sous forme de cantate, et dans lequel il employa toutes les ressources d'une harmonie énergique et puissante; il se plut au contraire à prodiguer dans *Jessonda* ses trésors de sentimentalité vaporeuse. C'est une musique de demi-teinte, expressive mais sans éclat, qui charme et pénètre, sans jamais émouvoir violemment.

Spohr a été pendant plus de trente ans l'arbitre du monde musical en Allemagne. Son école de violon y était devenue célèbre et florissante, et il s'y est formé une légion d'artistes auxquels son œuvre considérable et variée est restée familière, et qui ont continué à la faire apprécier.

FÉTIS. (1784-1871)

Fétis est un docteur en musique, dont l'œuvre didactique est si vaste et si multiple, que l'on s'étonne qu'elle soit due à la plume d'un seul homme. Quand on sait ce qu'il faut de recherches et de soins minutieux pour arriver à produire un tout petit livre utile, on reste stupéfait en présence de ces gros volumes pleins de science profonde, où se trouvent réunis tant de documents curieux et difficiles

à rassembler. Fétis a consacré sa vie à d'immenses travaux ayant tous la musique pour objet, et il a approfondi tout ce qui s'y rapporte. Ses opinions en esthétique ont pu être discutées, et même victorieusement, mais la lumière a surgi justement de ces débats scientifiques. Son premier antagoniste, Barbereau, mort en 1879, a lutté avec succès, ce nous semble, pour le triomphe de ses principes, et nous essaierons de faire comprendre en quoi consistait la querelle de ces deux savants. Selon Fétis, la gamme est un fait métaphysique ou immatériel, échappant aux lois de la physique, et planant au-dessus d'elles; Barbereau, au contraire, l'a physiologiquement analysée, et a fait ressortir de cette analyse tout un système d'harmonie, rigoureusement logique. C'est le développement scientifique de l'idée de Catel, et il est certain que ce système, qui a porté la lumière sur des points longtemps obscurs, est on ne peut plus favorable à l'enseignement élémentaire. On a donc tout avantage, croyons-nous, à l'adopter au début, sauf à étudier ensuite le système plus large de Fétis, qui exploite, harmoniquement, le vaste champ de la *substitution*, ou modulation obtenue au moyen des altérations. (Consultez les ouvrages de ces deux grands théoriciens.) [1]

Fétis, né à Mons, eut pour premier maître son père, qui y était organiste, et c'est au Conservatoire de Paris qu'il termina ses études. Il se voua de bonne heure à des recherches érudites, et ne tarda pas à en publier les résultats. Il entreprit, dès sa vingt-deuxième année, la restauration complète du chant grégorien, travail colossal, que malheureusement il ne fit pas paraître. Des considérations d'un ordre délicat [2] l'empêchèrent aussi de mettre au jour son *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, écrit, ou du moins terminé en 1816, ainsi que sa *Philosophie générale de la musique*, résumé de ses cours, faits à partir de l'année 1832. Ce qu'on a de lui, c'est une *Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*, publiée en 1834; un *Traité de la fugue et du contrepoint* (1825); *une Biographie des musiciens*, ouvrage considérable auquel il travailla pendant vingt-huit

---

[1] Pénétrée du désir de populariser l'harmonie élémentaire, c'est sur le système de Barbereau que j'ai basé mon enseignement.

[2] La crainte de froisser son maître, Catel, par une désertion trop évidente de ses principes.

ans (1806-1834); ses remarquables articles critiques, écrits pour la *Revue musicale* (1827-1835); enfin l'*Histoire générale de la musique*, œuvre posthume, par malheur inachevée. Fétis, nommé en 1821 professeur de composition au Conservatoire de Paris, accepta, en 1832, et conserva jusqu'à sa mort (1871), la direction du Conservatoire de Bruxelles. Il y a été remplacé par M. Gevaert, avec lequel il renouvela, dans les dernières années de sa vie, une polémique rappelant ses anciennes luttes avec Barbereau. On a reproché à Fétis de s'être souvent contredit lui-même, et d'avoir, pour ainsi dire, plaidé en sens inverse avec des arguments aussi concluants en apparence que ceux qu'il avait employés d'abord pour soutenir sa première opinion. C'est bien à tort que cette critique s'élèverait à propos de son *Histoire de la musique*, cet ouvrage si prodigieux d'érudition. Ne doit-on pas voir au contraire, dans les contradictions qui s'y rencontrent, la preuve d'une recherche consciencieuse et infatigable de la vérité? Si c'en était ici le lieu, je pourrais citer d'autres écrivains dont les croyances se sont tout à fait modifiées à mesure qu'ils avançaient dans le travail entrepris, et ces variations n'ont rien que d'honorable. Il est évident du reste que pour reconstituer l'histoire de la tonalité chez les peuples de l'antiquité, (antérieurs aux Grecs), on ne peut procéder que par *induction* et *déduction*, et qu'il est déjà fort beau d'avoir réuni les éléments à l'aide desquels s'opère cette reconstruction approximative. C'est dans ce travail immense que nous paraît consister la plus grande gloire de Fétis, dont l'œuvre lyrique, de peu de valeur, s'efface complètement en présence de ce monument historique.

WEBER (1786-1826) 17me et DERNIÈRE ÉPOQUE SELON KIESEWETER.

C'est de l'avènement de Weber que Kiesewetter a daté sa dix-septième et *dernière* époque, et c'est à Weber en effet que remonte l'origine de la nouvelle école romantique musicale, école *Shakespearienne*, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui cherche sans cesse à traduire les agitations poétiques d'un monde surnaturel. Le génie de Weber se sent à l'aise dans la société des sylphes; il sait retracer leurs empreintes fugitives et rhythmer leur démarche vive et légère. Et quelle richesse, quelle puissance harmonique il a su mettre au service de ces héros aériens! Dans quelles régions idéales vous transporte la musique d'*Oberon!* A quel drame fantastique vous

fait assister celle du *Freyschutz!* Peut-être Weber, si reconnaissant envers les librettistes qui lui avaient fourni ces sujets, très féconds pour lui, aurait-il pu au besoin se passer de leur aide, et remplir, par sa seule pensée musicale, le *scenario* indiqué. Evidemment il saisissait l'idée poétique, s'en enthousiasmait et s'en trouvait par suite heureusement inspiré.

Carl Maria de Weber, né à Eutin, dans le Holstein, a été un si remarquable pianiste qu'il serait injuste de ne pas nommer son premier maître, Heuschel. Michel Haydn, dont il reçut ensuite les leçons à Salzbourg, favorisa la publication de ses premières œuvres pour le piano (six fuguettes, 1798); enfin, c'est sous les auspices de Valesi et de Kalcher, célèbres à Munich, l'un comme professeur de chant, et l'autre comme organiste, qu'il fit représenter son premier petit opéra, *Puissance de l'amour et du vin*. Mais devenu exigeant pour lui-même, il ne tarda pas à livrer impitoyablement aux flammes une partie de ses essais. D'ailleurs, vers 1799, une autre passion artistique vint s'emparer de lui, et cet enfant de treize ans, eut, sur son père, le major Antoine de Weber, assez d'influence pour l'attirer dans une entreprise très hasardeuse. Il s'agissait de tirer parti de la découverte récente de la presse lithographique, et le jeune Carl, ayant cultivé déjà le dessin et la peinture, crut pouvoir aisément profiter de cette invention. Le père et le fils se mirent bravement en route pour la Saxe, où ils comptaient exploiter leur nouvelle industrie, mais, découragés en peu de temps par les difficultés de l'entreprise, ils l'abandonnèrent, et Carl Maria s'en revint, fort heureusement, à la musique. En 1800, parut à Munich *La Fille des bois*,[1] opéra dont le succès s'étendit plus tard à Vienne, à Prague et à Pétersbourg. En 1801, Weber traita à Salzbourg un sujet empreint de couleur locale, *Pierre Schmoll et ses voisins*, qui y fut néanmoins et peut-être pour cela même, très froidement accueilli; pour consoler de cet échec le compositeur, il ne fallut rien moins que l'attestation solennelle de son vieux maître, Michel Haydn, déclarant par écrit que cette partition était composée *selon les règles*. Après une tournée artistique, entreprise en 1802, Weber séjourna deux ans à Vienne, où il entra en relations

(1) Lorsque *La Fille des Bois* reparut, sous le titre de *Sylvana*, une charmante danseuse, chargée du principal rôle, inspira à Weber un vif attachement, et c'est elle qui devint sa femme.

avec *Joseph Haydn* et l'abbé *Vogler*; suivant le conseil de ce dernier, il se résigna à travailler de nouveau la théorie, tout en perfectionnant son talent de pianiste. En 1804, nous le retrouvons à Breslau, en qualité de directeur de musique, et faisant représenter un nouvel opéra, *Rübezahl*. En 1806, il accepte les propositions du duc de Würtemberg, qui l'emmène à Carlsruhe, d'où la guerre vient le chasser; à Stuttgard, il refait sa *Fille des bois*, et lui donne un titre nouveau, *Sylvana*; il compose en outre une cantate, des ouvertures, des symphonies; en 1810, il fait un nouveau voyage artistique à Francfort, à Munich et à Berlin, et compose l'opéra d'*Abou-Hassan*. De 1813 à 1816, il dirige le théâtre de Prague, et écrit une remarquable cantate, *Combat et Victoire*. En 1816, il passe quelque temps à Berlin, où vient le rechercher un engagement pour Dresde. C'est dans cette dernière ville qu'il écrit une quantité de musique instrumentale, plusieurs cantates de circonstance, et la jolie musique de *Preciosa ou les Bohémiens*, dont Berlin s'empare en 1820, en attendant l'apparition du *Freyschütz*, que le compositeur lui donne l'année suivante (1821). Le succès de cette dernière partition, toujours reprise et toujours admirée, a été universel. Partout, ses mélodies sont devenues populaires. Le chœur des chasseurs, la valse, ont fait le tour du monde. La splendide ouverture, si magistralement exécutée au Conservatoire; la belle cavatine d'Agathe, triomphe des cantatrices de premier ordre, écueil des talents incomplets; les couplets, les rondes, de facture si accentuée, etc; cet ensemble de remarquables morceaux fait, du *Freyschütz* (*Robin des bois*), un opéra hors ligne. Weber écrivit, en 1823, *Euryanthe*, pour le théâtre de Vienne. Enfin, en 1825, il composa *Oberon*, pour celui de *Covent Garden*, et se rendit à Londres, afin d'en surveiller les répétitions, mais ce fut, hélas, son dernier voyage! Atteint depuis quelque temps d'une fièvre laryngée, il y succomba loin des siens, et navré de mourir sans les revoir.

On ne prête jamais qu'aux riches; c'est pour cela peut-être qu'aussitôt après la mort de ce grand compositeur, on publia à Paris, sous le titre de *Dernière pensée de Weber*, une jolie mélodie, qui est par le fait de *Reisiger*.[1] Cette mélodie, populaire en Allemagne, a été composée sur un sujet qui n'a aucun rapport

---

[1] Maître de chapelle à Dresde, et excellent compositeur. Il a laissé de charmants morceaux pour piano et instruments à cordes.

avec ce qui peut hanter l'esprit d'un mourant.

Nous avons parlé déjà du magnifique talent de Weber pour le piano; c'est à lui qu'est due l'initiative de cette exécution qui tend à reproduire sur le clavier d'une manière distincte toutes les parties de l'orchestre. Son mécanisme devait être infatigable, si l'on en juge par son rondo classique, *Le Mouvement perpétuel*. *Le Croisé*, morceau de salon qui contient tout un poème, est souvent choisi pour les concours du Conservatoire, parce qu'il exige et met en lumière toutes les qualités du pianiste. *L'Invitation à la Valse*, que Berlioz a si heureusement et si brillamment orchestrée, est précédée d'une Introduction *dialoguée*, à laquelle on ne sait pas toujours donner toute sa valeur, et qu'il fallait entendre détailler, par exemple, par le professeur *Robberechts*.

Je ne puis terminer cet article qu'en recommandant aux jeunes pianistes l'étude soigneuse et approfondie des œuvres de Carl Maria de Weber.

CARAFA. (1787-1872)

Carafa, né à Naples en 1787, y fut élève des plus célèbres professeurs du Conservatoire, et notamment de *Fenaroli*. Obligé d'abandonner ses études musicales pour suivre la carrière des armes jusqu'à la chute de Bonaparte, Carafa, ne cessa pas cependant d'écrire pour le théâtre, et, en 1815, il s'empressa de mettre à profit les loisirs de la paix en faisant représenter ses premiers opéras sur les principales scènes d'Italie. Mais Paris l'attirait particulièrement; il y vint en 1820, et l'année suivante, l'Opéra-comique accueillit sa *Jeanne d'Arc*, à laquelle succédèrent *Le Solitaire*, dont la ronde devint populaire, et le *Valet de chambre*, qui contient un très original duo pour voix d'hommes. C'est en 1827 que parut le meilleur ouvrage de Carafa, *Masaniello*, qui eut la mauvaise chance de se voir écrasé par le succès éclatant de la *Muette de Portici* d'Auber. En 1828, *La Violette*, dont nos jeunes pianistes connaissent du moins un thème fort sympathique, fut représentée et ne put se soutenir au théâtre. Carafa fit paraître ensuite plusieurs autres opéras. *La Prison d'Edimbourg*, qui date de 1833, contient des morceaux vraiment remarquables, mais l'enthousiasme qu'excitaient à cette époque les œuvres de Rossini et d'Auber devait nuire désormais à celles de Carafa, qui cependant sé-

tait conquis une position des plus honorables à Paris, où il avait pris droit de cité. Il avait été nommé professeur de composition au Conservatoire, élu membre de l'Institut en remplacement de Lesueur, créé chevalier de plusieurs Ordres, etc, etc. En 1870, il donna sa démission de professeur au Conservatoire et, mourut en 1872. Impossible de passer sous silence un trait de piété conjugale dont M.me Carafa donna le touchant exemple. Séparée de son mari par les rigueurs du siège de Paris, et prévoyant que la mort l'empêcherait de le rejoindre, elle confia à des mains amies un certain nombre de lettres destinées à lui parvenir à différentes époques, et à le tenir dans l'ignorance de sa fin. Carafa mourut en effet sans se douter que sa fidèle compagne était partie la première.

HEROLD. (1791-1853)

Au commencement de l'année 1791, dont la fin devait voir mourir Mozart, naquit à Paris un compositeur destiné aussi à disparaître à la fleur de son âge et à l'apogée de son talent, Louis Ferdinand Herold, à qui nous devons ***Zampa*** et ***Le Pré aux clercs***. Fils d'un excellent professeur de piano, il reçut dès son enfance les meilleures leçons, et, privé trop tôt des soins paternels, il eut du moins ceux d'une mère vigilante, qui ne négligea rien pour faciliter le développement d'un talent naissant, en l'avenir duquel elle avait foi. Intimement admise dans la maison hospitalière de Sébastien Erard, où se réunissait l'élite des artistes, elle n'eut pour ainsi dire qu'à laisser les heureuses dispositions de son fils croître à l'aise dans un milieu si favorable, et lorsqu'il entra au Conservatoire en 1806, sous le patronage de son parrain, Louis Adam, et suivant les conseils de Grétry, il avait déjà donné plus que des espérances. Ce fut Méhul qui mit la dernière main à cette éducation musicale, et le jeune Herold remporta, en 1812, le grand prix de composition.[1] Il passa les trois années réglementaires tant à Rome qu'à Naples, où il fit représenter un premier opéra, puis il visita Vienne et Munich, avant de rentrer à Paris, où l'attendait le grand obstacle qui ne manque jamais d'entraver l'essor des jeunes compositeurs, c'est-à-dire la difficulté d'obtenir un poème d'opéra. Enfin, au moment où le découragement commençait à s'emparer de lui, il eut la joie de se voir offrir par Boieldieu la collaboration à une pièce de circonstance. C'est à l'occasion du mariage du duc de Berry que fut représenté cet ouvrage, *Charles de France*,

(1) Gossec et Lesueur, qui avaient été aussi les maîtres d'Herold, eurent à son sujet une vive discussion lorsqu'il s'agit de lui accorder le grand prix. Gossec objectait qu'il ne connaissait pas le contre-point. Eh bien, dit Lesueur, il aura tout le temps de l'apprendre à Rome.

qui n'obtint, bien entendu, qu'un succès éphémère. Mais dès lors le premier pas était fait, et bientôt Herold vit venir à lui de nouvelles propositions. Il écrivit d'abord, en collaboration avec le librettiste Théaulon, *Les Rosières*, puis *Les Clochettes*, deux opéras-comiques en trois actes, qui parurent en 1817, et dont le dernier surtout réussit à merveille. La popularité, ambitionnée avec raison par les compositeurs, fut acquise à l'air de La Clochette, *Me voilà, me voilà!* Malgré ces heureux résultats, il y eut à ce moment un temps d'arrêt dans les succès d'Herold, à qui furent donnés à traiter quelques sujets ingrats. Il se vit en conséquence réduit à composer force musique courante pour le piano, et enfin à accepter le modeste emploi d'accompagnateur au théâtre italien. Chargé en 1821 par la direction de ce théâtre, d'aller recruter des chanteurs en Italie, d'où il ramena la Pasta, il dut à ce voyage une très favorable diversion, dont son talent avait besoin et dont il sut profiter. Aussi, dès son retour il se mit à composer de nouveaux ouvrages. Mais arrivons de suite à ce qui, dans l'œuvre d'Herold, signale un progrès définitif.

C'est en 1826 que parut *Marie*, dont plusieurs morceaux devinrent populaires. Citons, entre autres, la cavatine *Une robe légère*, la barcarolle *Batelier, dit Lisette*, et la chanson du meunier, *Comme mon père, Sur la rivière*, etc. Vers cette époque, Herold, qui avait abandonné son emploi d'accompagnateur au théâtre italien pour prendre celui de répétiteur à l'Opéra, y fut chargé de la direction des chœurs, qu'il garda pendant trois ans, et qui lui causa des fatigues mortelles. C'est à ce moment même que, stimulé par les triomphes récents de Rossini et d'Auber, son talent prit tout à coup une forme nouvelle, pour jeter un brillant et dernier éclat. Herold parvint à se satisfaire lui-même en écrivant l'opéra de *Zampa*, dans un style plein de noblesse, de science et d'originalité (1831). Parmi les morceaux remarquables de cette belle partition, citons la ballade *D'une haute naissance*, et la cavatine *A ce bonheur suprême*, comme étant les plus connus.

Deux ans après l'apparition de *Zampa*, et au moment où il aurait pu jouir du succès de son chef-d'œuvre, *Le Pré aux clercs*, Herold succomba à la maladie de poitrine dont il était atteint depuis plusieurs mois. Les répétitions de cet ouvrage achevèrent d'épuiser ses forces,

mais elles lui donnèrent au moins la certitude du triomphe, et ses derniers jours en furent consolés. *Le Pré aux clercs* est, avec *La Dame Blanche*, ce que l'Opéra-comique possède de plus complètement approprié à son genre, aussi est-ce une des pièces favorites du répertoire, et il est presque superflu d'en rien citer; choisissons cependant l'air de Mergy, *O ma tendre amie*; celui d'Isabelle, *Jours de mon enfance*; et la jolie romance, *Souvenirs du jeune âge*. C'est à l'insistance de Planard, librettiste du *Pré aux clercs*, qu'est dû le rhythme heureux du trio syllabique du quatrième acte, *C'en est fait, le ciel même a reçu nos serments*, qu'Herold modifia jusqu'à ce qu'il fût parvenu à le satisfaire. Ajoutons qu'Herold avait su conquérir par son aimable et digne caractère autant de sympathies que par son talent, et que l'avenir réservait à sa jeune famille autant de prospérité qu'à son œuvre charmante.[1]

MEYERBEER. (1791–1864)

Meyerbeer! Rossini! c'est sur les noms de ces deux grands maîtres que se terminera le travail biographique très succint que j'ai entrepris pour l'instruction de mes élèves. Quant à leurs illustres successeurs, je me bornerai à les nommer, en indiquant quelques uns de leurs principaux ouvrages.[2] L'art et les artistes contemporains s'imposant forcément à notre connaissance par l'appréciation critique qui s'en fait journellement autour de nous, il me semble superflu de guider le jugement en ce qui les concerne, et d'ailleurs ce jugement ne saurait être trop réservé.

Giacomo Meyerbeer est un Berlinois dont la gloire est toute parisienne, car c'est pour notre scène qu'il a écrit ses plus beaux opéras, qui n'ont jamais été mieux interprétés que par nos artistes, ni par conséquent mieux appréciés que par notre public. Meyerbeer et Rossini ont été deux compositeurs éminemment spirituels, mais, on peut dire que Meyerbeer a assimilé son esprit au nôtre. Dans les *Huguenots*, par exemple, ce grand chercheur de rhythmes a trouvé des formules s'adaptant merveilleusement au sujet français qu'il avait à traiter; aussi, pas un fragment linéaire à retrancher, rien de vague, pas une redite inutile dans ce chef-d'œuvre du dessin musical. C'est cette qualité même probablement

---

(1) C'est Halévy, ami d'Herold, qui fut chargé de tirer parti de ce que laissait d'ébauché le compositeur si prématurément enlevé à la gloire artistique, et un ouvrage posthume, *Ludovic*, fut achevé par lui.

(2) Les réclamations qui m'ont été faites à cet égard m'ont obligé à continuer le travail jusqu'au bout.

qui a soulevé, contre ce bel ouvrage, tant de critiques parmi les Allemands à son apparition chez eux; empreint de clarté comme un modèle oratoire, et sobre dans ses développements, il n'avait rien de ce qui les charme habituellement, et je ne sache pas que le temps ait beaucoup modifié leur opinion à son égard.

Né d'une famille Israélite, Jacob *Beer*, favori de son grand-père Meyer, hérita de ses biens à la double condition de porter les deux noms réunis et de ne pas changer de religion.

Le jeune Meyerbeer, qui, à l'âge de huit ans, pouvait passer pour un prodige musical, fut confié aux soins de Zelter[1] et de Bernard Anselme Weber[2], élève de l'abbé Vogler; plus tard ce dernier consentit à le faire participer aux leçons qu'il donnait à un autre jeune homme, Carl Maria de Weber, et ces deux futurs grands maîtres furent condisciples pendant les années 1810-1811. C'est à Darmstadt qu'eut lieu cette camaraderie artistique, et c'est là aussi que Meyerbeer fit paraître ses premières cantates, qui furent appréciées par les connaisseurs, mais assez froidement accueillies du public. Un opéra-comique, *Les deux Califes*, eut à peu près le même sort à Stuttgard en 1814. A cette époque Meyerbeer, que sa position de fortune rendait tout-à-fait indépendant, entreprit quelques voyages. Il alla à Vienne, où son talent de pianiste fut très remarqué, ainsi qu'à Paris; puis en Italie, où la musique de Rossini, alors en pleine vogue, l'impressiona si vivement qu'il résolut de travailler dans le même style. Le plus heureux de ses essais dans ce genre fut son opéra *Il Crociato in Egitto*, dont le succès s'étendit en Angleterre et en France (1824). Plusieurs années s'écoulèrent ensuite sans que Meyerbeer, occupé d'abord de son récent mariage, puis éprouvé par la perte de deux jeunes enfants, composât rien autre chose que de la musique religieuse, mais il revint enfin brillamment à l'art dramatique, et ce fut au profit de la scène française. En 1831, *Robert le diable* fut représenté avec un succès colossal. Le sujet, du reste, était inspirateur; la grâce, la tendresse, avaient de quoi s'y développer, autant que le

---

(1) Zelter fut l'un des fondateurs de l'académie de chant de Berlin.

(2) Le nom de Weber (tisserand) est aussi commun en Allemagne que celui de Bach (ruisseau); on aurait donc tort de chercher à établir une parenté entre tous les artistes portant ces deux noms. Charles Maria de Weber n'eut qu'un frère, son aîné, E. de Weber, très habile violoniste, qui fut élève d'Haydn, et devint directeur de musique à Cologne, à Salzbourg, à Königsberg et à Dantzig. Ces deux frères avaient un oncle, père de quatre filles, dont l'une, Constance Weber, fut la femme de Mozart; et c'est pour une des sœurs de Constance que fut écrit le rôle de la *Reine de la nuit* dans *la Flûte enchantée*.

sentiment chevaleresque et l'idée fantastique. La lutte du bon et du mauvais génie, se disputant la possession d'un être qu'ils chérissent tous deux, suffirait déjà pour exciter l'intérêt; *Alice* est touchante, et *Bertram* est un démon que l'on ne peut haïr. Le musicien a su trouver partout la vérité dramatique. On a dit (mais que ne dit-on pas?) et je reproduis cela sous toutes réserves, que pendant leur séjour chez l'abbé Vogler, Meyerbeer et Ch. M. de Weber s'exerçant un soir sur l'orgue, Charles Maria, inspiré sans doute par l'heure ténébreuse, improvisa un *grand chœur fantastique*, dont Meyerbeer fut profondément ému et frappé, et que la *Valse infernale* de *Robert le diable* ne fut qu'une réminiscence de cette improvisation. Mais l'évocation des nonnes, et la scène qui suit, se maintiennent à ce niveau dramatique, et témoignent de la puissance du compositeur, assez riche en inspiration pour pouvoir à son tour prêter à d'autres.

C'est en 1836 que les *Huguenots* firent leur apparition sur la scène de l'Opéra. L'exécution en fut confiée aux premiers artistes, à M^elle^ Falcon, dans tout l'éclat de son talent, à Levasseur et au sympathique Adolphe Nourrit. Le souvenir de cette première interprétation a longtemps survécu, quel qu'ait été le mérite de celles qui lui succédèrent, et c'était justice, car les grands chanteurs contribuent à donner ou à rendre la vie aux œuvres des maîtres. Ainsi M. Duprez a fait ressortir du rôle d'Arnold, dans *Guillaume Tell*, des beautés qu'on n'y avait jamais soupçonnées, et M^me^ Viardot, qui a fait renaître l'*Orphée* de Gluck, a créé d'une manière inimitable le rôle de *Fidès* dans *Le Prophète*. Ce dernier opéra ne parut qu'en 1849, après un long séjour de Meyerbeer à Berlin, où il avait, en 1843, remplacé Spontini comme maître de chapelle au théâtre royal, et où il composa deux opéras, *Le Camp de Silésie* et *Struensée*, ainsi que plusieurs morceaux de circonstance, notamment une *Marche nuptiale aux flambeaux* (Fackeltanz).

La partition du *Prophète* est un chef-d'œuvre dans lequel Meyerbeer a inauguré un genre tout particulier d'*orchestration divisée*, c'est-à-dire qu'il a ménagé, pour chaque instrument, des repos fréquents et très précieux, ce dont on doit lui savoir d'autant plus de gré qu'aucun autre compositeur ne s'en était préoccupé avant lui.

Ne pouvant entreprendre de citer tous les beaux morceaux du *Prophète*,

nous rappellerons *Le Chœur des enfants*, au quatrième acte, et la musique si mouvementée du *Ballet des Patineurs*.

Après tant de succès obtenus à l'Opéra, Meyerbeer voulut s'essayer dans un genre plus léger, mais quelle qu'ait été la vogue de *L'Etoile du Nord* et du *Pardon de Ploërmel*, on peut dire que le premier de ces ouvrages, si riche en rhythmes originaux, a une importance que ne comporte pas la scène de l'Opéra-comique, et que le second ne réussit que grâce à la sympathique *Valse de l'ombre*.

Enfin le grand maître Berlinois, comblé de gloire et d'honneurs, mourut en 1864 à Paris, où il venait souvent passer quelques mois, et c'est à la France, sa seconde patrie, qu'il légua son dernier ouvrage, si l'on peut appeler ainsi cette *Africaine* si longtemps annoncée et attendue, qui occupa pendant tant d'années ses deux auteurs, Scribe et Meyerbeer, et où le musicien a accumulé les trésors de son expérience. Il a fallu se résoudre à élaguer au milieu de toutes les richesses, dont il y avait là vraiment profusion. C'est Fétis qui fut chargé de ce soin par la famille du maître, et appelé à diriger les répétitions de l'*Africaine* à l'Opéra. Parmi les morceaux de premier ordre contenus dans cette splendide partition, citons le finale du second acte, en septuor vocal sans accompagnement, et la célèbre phrase orchestrée à l'unisson, précédant la scène du *Mancenillier*, comme des combinaisons entièrement neuves.

Meyerbeer a laissé, dit-on, d'autres ouvrages, auxquels il faut espérer que l'on jugera à propos de faire voir le jour, et qui ne peuvent manquer d'exciter au plus haut point la curiosité et l'intérêt du monde musical.

ROSSINI. (1792-1868)

S'il y eut jamais un *maestro inspiré*, c'est à dire à qui la mélodie arrivât sans recherche et sans effort, c'est bien celui que l'on a surnommé le *Cygne de Pesaro*. Quand, chez Meyerbeer, tout semble soumis à la combinaison savante, chez Rossini, au contraire, on sent que tout a dû couler de source, et la science n'est vraiment là que la très humble servante de l'inspiration.

Gioacchimo Rossini naquit à Pesaro, dans la Romagne. Ses parents étaient de pauvres musiciens assez nomades. Le père, corniste, s'engageait autant que possible dans les petits théâtres où chantait sa femme, douée d'une voix remarquable. Ayant été compromis dans des affaires politiques, il eut à subir quelques mois de captivité, et, à son retour, il apprit que son jeune fils, confié par sa mère aux soins d'un professeur, avait

fait preuve d'une indomptable paresse, ce dont il le punit rudement, en simulant la résolution de lui faire apprendre désormais le métier de forgeron. Il n'en fallut pas davantage pour corriger l'enfant à tout jamais, et, dès l'âge de dix ans, Gioacchimo soutenait sa famille du produit de son travail, car son père gagnait peu de chose, et sa mère avait perdu sa belle voix; mais il pouvait chanter à son tour, et commencer à utiliser son talent d'accompagnateur, ou *maestro al cembalo*. Il suivit son père dans quelques unes de ses tournées professionnelles; on revenait toujours à Bologne, qu'habitait la mère, et Gioacchimo y poursuivait ses études musicales, d'abord sous la direction d'un ecclésiastique, *D. Angelo Tesei*, puis au lycée, où il devenait élève du *Père Mattei*. A l'âge de la puberté, l'enfant perdit sa jolie voix de soprano, mais c'est alors que se développa tout à coup son génie de compositeur. Ayant eu à concourir au lycée pour la cantate annuelle, dont le sujet était cette fois *La Mort d'Orphée*, il écrivit un *Lamento* où se révélèrent ses dons de mélodiste. Après ce début, qui lui donna à lui-même la mesure de ses moyens, il échappa à ses premiers maîtres, qui eussent voulu lui voir consacrer son talent au genre religieux, et suivit résolument sa vocation pour l'art scènique. C'est dans les œuvres d'Haydn, dont il entreprit l'étude sérieuse, qu'il puisa ses profondes connaissances symphoniques, et à dix-sept ans, il se sentait assez fort pour accepter les propositions d'un *Impresario*, et composer un opéra, *Demetrio e Polibio*, qui fut représenté à Rome en 1809. Cet ouvrage, qui n'eut de succès qu'à sa reprise, en 1814, fut donc en réalité le premier opéra de Rossini, et mérite en cela d'être cité, mais c'est seulement à partir du dixième, *Tancredi*, représenté à Venise en 1813, que s'accentuèrent les triomphes du grand maestro. C'est dans Tancrède que se trouve la cavatine si connue, *Di tanti palpiti*, composée, dit-on, pendant le temps que cuisait le riz que l'on devait servir au *maître*, qui, pour éviter de se déranger en ramassant une feuille de copie tombée auprès de son lit, écrivit immédiatement ce nouveau morceau, qu'emporta la cantatrice chargée de l'interpréter.[1]

Le succès de *Tancrède* valut au jeune compositeur de nombreuses propositions. La même année (1813) il donna à la *Fenice* de Venise *L'Italiana in Algeri, opera buffa*, remplie de jolis morceaux, gais

(1) On appelle en Italie ce morceau *La cavatine du riz*.

sans vulgarité, et à laquelle succéda son pendant, moins heureusement réussi, *Il Turco in Italia*. D'autres ouvrages suivirent ceux là, mais avec moins de bonheur, et Rossini, un peu inquiet pour l'avenir, se décida à prendre des engagements pour Naples, avec l'*impresario Barbaja*, qui lui assurait des appointements convenables. Il s'y trouva d'abord aux prises avec une cabale organisée par *Zingarelli*, mais ce dernier ne tarda pas à comprendre qu'il n'y aurait pas moyen de lutter longtemps avec un jeune *maestro* si brillamment doué, et Rossini eut en outre l'heureuse chance de trouver à Naples le magnifique contralto de *la Colbran*, cantatrice d'un rare talent et d'une rare beauté, qui fut d'abord sa plus précieuse interprète, et devint sa femme en 1822. C'est pour elle qu'il écrivit *Elisabetta*, et le rôle d'Arsace dans *Semiramis*. *Otello* et *Moïse* furent aussi conçus sous son influence.

Quelque soit le mérite de toutes les œuvres de Rossini, il en est deux qui l'emportent certainement de beaucoup sur les autres; c'est *Guillaume Tell*, dont nous aurons à parler plus loin, et *Le Barbier de Séville* qui, représenté à Rome en 1816, y fut accueilli par des sifflets. Peut-être est-ce dans le froissement infligé à un ancien favori du public qu'il faut chercher la cause de cette injustice, car les italiens sont bons juges en musique, et ils ne pouvaient se tromper si lourdement. Mais Paisiello avait traité brillamment ce sujet du *Barbier*, et bien qu'il eût accordé à Rossini l'autorisation de le reprendre, il ne négligea rien pour préparer à son jeune rival un échec complet.[1] Tout en effet y contribua, et les artistes eux-mêmes en devinrent involontairement les complices. La première soirée fut orageuse, mais dès le lendemain on consentit à écouter, et il n'en fallait pas davantage. La belle voix et l'immense talent de Garcia firent valoir le rôle d'Almaviva; Rosine, Figaro, Bartolo, virent aussi revenir le succès, et tout se termina par un triomphe croissant et un enthousiasme aussi démonstratif que l'avait été le mauvais vouloir. Cela n'étonna pas Rossini, qui connaissait son public, et n'avait pas un seul instant douté de ce revirement. Bientôt *le Barbier* fit le tour du monde. A Paris, son interprétation fut particulièrement brillante. Cette musique si pétillante d'esprit s'assimilait de tout point à la verve endiablée de Beaumarchais, et par le fait *Le Barbier de Séville* de Rossini appartient de droit à la France. Je me bornerai ici à citer les principaux ouvrages du

(1) Le *Barbier de Séville* de Paisiello a été représenté il y a quelques années au théâtre de l'Athénée, sous la direction de M. Martinet.

maître: *Otello*, qui parut en 1816, et où se trouve cette sympathique romance du *Saule*, que chantait si bien Mme Malibran; la *Cenerentola* (Cendrillon), opéra bouffe représenté en 1817; *La Gazza ladra* (La Pie voleuse), qui parut également en 1817; l'Oratorio de *Moïse en Egypte*, qui fut composé pour le Carême de 1818, et pour lequel Rossini, pressé par le temps, dut recourir à la collaboration de Carafa; enfin, *Mathilde de Sabran* et *Zelmira*, qui datent de 1821. C'est ce dernier opéra qui inaugura la direction de Barbaja à Vienne, où Rossini suivit cet *impresario*, et où il eut, paraît-il, une entrevue avec Beethoven. *Sémiramis* fut représentée à Venise en 1823, mais n'eut son succès que plus tard, avec Mmes Sontag et Pisaroni, lorsque Rossini, après un séjour de quelques mois en Angleterre, vint prendre à Paris la direction du théâtre italien. Le grand maestro n'était pas administrateur, aussi ne put-il conserver longtemps cette lourde charge, incompatible avec son caractère, mais on parvint à le fixer à Paris, en le nommant Intendant de la musique du Roi et Inspecteur général du chant en France, deux très honorables et très lucratives sinécures. Il travailla dès lors pour l'Opéra français, qui lui doit quelques uns des plus beaux fleurons de sa couronne. D'abord, *Maometto* se transforma en *Siège de Corinthe*, (1826), et *Moïse* fut adapté brillamment à la scène (1827); puis vint, en 1828, *Le Comte Ory*, un des meilleurs ouvrages de Rossini. Enfin, en 1829, parut *Guillaume Tell*, après quoi le Maestro refusa de rien faire de plus pour le théâtre. Il eut raison, sans doute, car on n'atteint pas deux fois la perfection. On a attribué ce silence obstiné à son dépit de voir réussir avec éclat des œuvres qu'il intitulait plaisamment le *sabbat des Juifs*, mais Rossini, à peine âgé de trente sept ans, avait déjà écrit trente sept opéras, et il jugea prudent de s'arrêter sur un chef-d'œuvre. Qui ne connaît la grande figure de Guillaume Tell, ce montagnard paisible et patient, mais courageux et fort, que l'injustice et la tyrannie ont révolté au point de lui faire commettre à lui seul l'acte nécessaire à la délivrance de son pays? Schiller a développé ce sujet si riche, et les librettistes français ont coupé leur drame sur le sien. Tous les nobles sentiments y trouvent leur expression: tendresse conjugale, paternelle et filiale; amour enthousiaste de la patrie; inclination traversée

par les rigueurs du devoir. Dès l'ouverture, le *ranz des vaches*, que vient interrompre l'orage, nous indique que le rideau va se lever sur une scène alpestre, et en effet un paysage lumineux nous apparaît, mais à travers l'animation dont le remplit une foule joyeuse, nous ne tardons pas à découvrir le germe du trouble qui va faire le nœud de l'action. Un pêcheur fait entendre une suave barcarolle, qui contraste, par sa douceur, avec l'amertume des sentiments dont on a pressenti l'existence. Puis un montagnard poursuivi vient solliciter une aide pour gagner la rive opposée, où il espère se mettre à l'abri du courroux de Gessler, et sur le refus du batelier, Guillaume Tell, bravant les défenses du tyran et les menaces de la tempête, s'élance dans la barque, et se charge lui-même de sauver les jours du fugitif. Le second acte contient la belle romance, *Sombres forêts*; le duo d'Arnold et de Mathilde, le célèbre trio pour voix d'hommes; puis l'arrivée des délégués des quatre cantons, qui s'annoncent par des airs nationaux, dont la réunion forme ensuite un splendide Finale à quatre chœurs. Au troisième acte se trouvent les ballets, où, parmi tant de charmants motifs, se distingue encore celui de la tyrolienne dansée, *Toi que l'oiseau ne suivrait pas*. Puis vient la scène émouvante de la pomme, et enfin l'arrestation inique de Guillaume, qui donne lieu à une mêlée savamment confuse. Le quatrième acte nous transporte dans la demeure d'Arnold; il y vient pleurer son vieux père, tombé sous les coups des sbires de Gessler, et c'est là que prend place l'air touchant, *Asile héréditaire*, si énergiquement relevé par la strophe guerrière, *Amis suivez-moi, secondez ma vaillance*. Au dernier acte, Mathilde ramène à sa mère le jeune Jemmy, qui n'a pas craint d'exposer sa tête, selon l'ordre cruel du tyran; les trois femmes ont à chanter ici un joli canon à l'unisson. Puis une barque passe, c'est celle qui porte Gessler et son captif, dont on a momentanément détaché les fers, afin qu'il puisse la diriger pendant la tempête; mais à peine a-t-il touché le rivage, qu'il s'échappe à travers les rochers, et Gessler, atteint à l'instant même où il annonce de nouvelles rigueurs, reconnaît, dans le trait qui le frappe, la flèche de l'homme qu'il a persécuté. Enfin l'opéra se termine sur un hymne sonore de délivrance.

En 1830, Rossini perdit sa position en France, et retourna en Italie, où il se fixa quelque temps à Bologne. En 1845, mourut sa

première femme, Elisabetta Colbran, dont il s'était séparé depuis longtemps, et il épousa, deux ans plus tard, celle qui devait lui survivre. Après un court séjour à Florence, il revint se fixer à Paris, et la Ville lui concéda, à Passy, la propriété d'un terrain sur lequel il se fit construire une maison, qui devint le rendez-vous de toutes les célébrités. L'accueil de Rossini était bienveillant et gracieux, et on lui pardonnait aisément quelques malices, dont les victimes étaient les premières à rire. Impitoyable pour la médiocrité, il s'amusa souvent à accabler de louanges exagérées et fort embarrassantes des compositeurs de petites romances, et il se montra même plus d'une fois injuste envers des œuvres de valeur; ainsi, une de ses plaisanteries était de feindre de considérer attentivement la partition nouvelle d'un confrère célèbre, et lorsqu'en s'approchant on s'apercevait qu'il tenait le livre à l'envers, il prétendait que son espoir était d'arriver à comprendre de cette manière, n'ayant jamais pu y parvenir en regardant de l'autre côté.

Par contre, Rossini avait pour Mozart un culte particulier. Un jour, des amis lui reprochaient de ne pas écrire aussi purement qu'il l'aurait pu. Vous faites des fautes d'harmonie, lui disait-on. — Peuh! qui n'en fait pas? — Mais justement Mozart, que vous admirez tant. — Ah, bah! je parierais bien en trouver dans *Don Juan*, son chef d'œuvre. — Gageons que non! — Gageons que si! Bref, un pari fut engagé. A quelque temps de là, les mêmes amis se représentèrent chez le *maestro*: Eh bien, avez-vous feuilleté *Don Juan*, et qui de nous a raison? — C'est vous, répondit Rossini, d'un air humble et attendri. Alors on voulut revoir l'œuvre magistrale, et ne la trouvant pas là où l'on avait l'habitude de la prendre: Où donc avez-vous mis la partition, demanda-t-on? — Là, répondit le maître, en désignant dans sa bibliothèque, un livre sur la reliure duquel il avait écrit de sa main ces deux mots: *Santa Scrittura*.

Les élus de la villa Rossini eurent le bonheur d'y entendre quelques œuvres inédites du maestro, qui, ainsi que nous l'avons dit, ne publia plus rien, à l'exception de son magnifique *Stabat Mater* (1841), d'une *Petite Messe solennelle* (1864), et de quelques pièces détachées. *Les Soirées musicales*, collection de charmants morceaux parmi lesquels nous citerons *Mira la bianca luna*, et une jolie barcarolle, *Voga marinar*, datent de 1825.

En 1867, à l'occasion de la distribution des récompenses pour l'exposition universelle, Rossini composa une belle cantate, que l'on exécuta solennellement, et qui fut positivement le chant du cygne, car au mois de Novembre 1868, le grand maître expirait après une courte maladie.

A la mort de Meyerbeer, dont Rossini lui-même avait été profondément affecté, on avait dû se borner à témoigner par des discours le regret d'une telle perte, mais les funérailles du maestro italien, purent être solennelles, et tous les premiers artistes tinrent à honneur de s'y faire entendre. Pendant le service, qui eut lieu à l'église de la Trinité, on exécuta, entre autres fragments de la musique du maître, *La prière de Moïse*, et l'on choisit, parmi les œuvres de Jomelli, de Pergolèse et de Mozart, les morceaux qu'il avait le plus aimés. Ces obsèques, dignes d'un *Prince de la musique*, étaient bien dues au grand compositeur qui avait adopté la France pour sa seconde patrie, et qui lui avait consacré ses plus beaux chants.

ART CONTEMPORAIN. Après avoir énuméré tant de chefs-d'œuvre et déroulé la liste de tant de noms célèbres, il ne nous reste plus qu'à classer dans nos trois divisions principales les descendants des patriarches de l'art musical, qui, suivant la loi générale, va toujours se modifiant, sinon progressant, chaque artiste apportant sa pierre à l'édifice, dont nous ne pouvons juger l'ensemble qu'à distance.

ART ITALIEN. Les noms de Donizetti et de Bellini viennent se placer immédiatement à la suite de celui de Rossini.

DONIZETTI. Donizetti, qui naquit à Bergame en 1797, et retourna y mourir en 1848, fut élève de Simon Meyer, puis de Pilatti, et enfin de Mattei, l'un des professeurs de Rossini. Donizetti, qui fut maître de la chapelle Impériale à Vienne, habita souvent Paris, et c'est un des compositeurs italiens qui travaillèrent avec le plus de succès pour la scène française, car l'Opéra lui doit *La Favorite* et *Les Martyrs*, et l'Opéra comique *La Fille du régiment*, qui parurent en 1840. Ses plus célèbres opéras italiens sont, avec *Anna Bolena* et *Lucrezia Borgia*, *L'Elisire d'amore* (1832), *Lucia di Lammermoor*, qui fut un des premiers succès de M. Duprez, et où se trouve, entre autres remarquables morceaux, un sextuor inimitable; enfin *Linda di Chamouniæ*, l'un des triomphes de M^elle^ Patti, et *Don Pasquale* (1843). Le dernier ouvrage de Donizetti, écrit aussi en 1843, et pour notre grand Opéra, fut *Don Sébastien*.

BELLINI. Vincenzo Bellini, ce doux et charmant mélodiste, naquit en 1802, (ou 1803) à Catane en Sicile, et fit ses études au Conservatoire de Naples sous la direction de Zingarelli. Ses opéras principaux sont : *Le Pirate* (1827); *I Capuleti e i Montecchi* (Roméo et Juliette 1830); *La Somnambula*, et *La Norma* (1831); enfin *Les Puritains* (1834). Bellini mourut en 1835, à Puteaux près Paris

MERCADANTE. Mercadante, qui fut aussi élève de Zingarelli, naquit et mourut à Naples (1796 ou 1798-1870). Il était excellent pianiste en même temps que compositeur. Ses plus remarquables opéras sont *Elisa e Claudio* et *Il Giuramento* (Le Serment). Mercadante a été le maître de Verdi, le dernier des grands compositeurs italiens dont nous ayons à parler, après avoir nommé les frères Ricci, auteurs d'un amusant opéra bouffe, *Crispino e la Comare*, qui eut beaucoup de succès à Paris en 1865.

VERDI. Le maestro Giuseppe Verdi, seul représentant actuel du grand art italien, a enrichi la scène de plusieurs ouvrages dont le succès a été universel. Il suffit de citer *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (Le Trouvère) et *La Traviata* (Violetta), qui parurent en 1853, pour rappeler à tous ceux qui s'occupent de musique des plaisirs éprouvés. Enfin *Aïda*, opéra composé en 1871 pour le théâtre du Caire, et chanté une première fois à Paris par des artistes de grand talent, vient d'être monté tout récemment à l'Opéra, sous l'administration de M. Vaucorbeil, et ses représentations ont été inaugurées sous la direction du *Maestro* lui-même (1880).

ART ALLEMAND. Les noms les plus célèbres de l'Allemagne musicale moderne sont, avec celui de l'élégiaque Frantz Schubert, qui naquit et mourut à Vienne (1779-1828), et dont nous connaissons mieux les touchantes mélodies que l'excellente musique instrumentale, les noms de Félix Mendelssohn, de Robert Schumann et de Richard Wagner.

MENDELSSOHN. Félix Mendelssohn Bartholdy, fils d'un banquier israëlite converti, naquit à Hambourg en 1809. Heureusement doué sous tous les rapports, Félix devint un homme des plus distingués. Lui et sa sœur, (M^me^ Henselt), furent dès l'enfance des pianistes hors ligne. Le premier maître de Félix, Zelter, directeur de l'académie de chant de Berlin, se fit honneur d'un tel élève, en le conduisant lui-même à Weimar, pour le présenter à Gœthe. Le jeune homme parcourut ensuite l'Angleterre, l'Ecosse et l'Italie. Son esprit critique saisissait aisément les côtés

défectueux de chaque chose, et, dans ses voyages, il constata plus volontiers les défaillances de l'art que ses prospérités. Ses lettres à sa sœur font foi de cette disposition; ce qui y domine, c'est le blâme de tout ce qui frappe ses yeux et ses oreilles. Mendelssohn visita plus tard Paris, et n'y trouva pas l'accueil enthousiaste sur lequel il avait compté. Cette déception ne manqua pas de s'exhaler en sarcasmes amers. Peut-être la roideur de ses manières eut-elle quelque part à la froideur de la réception qui lui fut faite, car nous aimons à rencontrer la simplicité et la modestie chez les artistes les plus sûrs d'eux-mêmes. Depuis, on a rendu plus de justice à l'œuvre si remarquable de Mendelssohn. Le conservatoire fait entendre souvent les ouvertures du *Songe d'une nuit d'été*, de *La Grotte de Fingal*, de *Mélusine*, et la *Symphonie en la*; les amateurs de *Musique de chambre* ne se lassent pas d'admirer ses beaux trios; enfin les pianistes étudient toujours avec plaisir ses morceaux, dont les rhythmes rappellent ceux de Weber, et ses *Chansons sans paroles*, petits poèmes dont la création lui appartient. Mendelssohn n'a pas réussi dans le genre théâtral, mais un de ses oratorios, *Paulus*, est très goûté en Allemagne. Félix Mendelssohn mourut à Leipsick, où il s'était fixé, et où on le prisait plus que partout ailleurs.

SCHUMANN. Robert Schumann, né en 1810, et mort en 1856, est le véritable fondateur de cette école dont les productions s'intitulent ambitieusement *la musique de l'avenir*.

Tant de belles choses ont été faites sur les vieux patrons, qu'il n'est pas défendu de chercher à élargir le cadre et à reculer les limites de l'horizon. Les hommes de génie qui surgissent ne peuvent pas se borner à marcher toujours sur les traces de leurs devanciers. L'important est de ne pas se perdre dans la voie nouvelle. Si l'harmonie se tourmente à force de vouloir s'enrichir, si la mélodie s'égare en dédaignant de suivre les chemins battus, le but aura été certainement dépassé; mais il y a moyen d'obtenir d'heureux résultats en équilibrant la tradition avec l'innovation, et c'est ce que nos compositeurs français ont parfaitement compris pour la plupart, car ils ont su choisir avec un tact exquis ce qui, dans ce genre nouveau, pouvait se faire accepter sans choquer le bon goût et les idées reçues. Schumann, lui qui n'a pas voulu transiger et n'a admis que la lutte à outrance, y a laissé sa raison. N'appuyons pas

sur le détail des aberrations d'un grand artiste; disons plutôt qu'il eut le bonheur d'inspirer l'attachement le plus tendre et le plus dévoué à une femme d'un remarquable talent, (Clara Wieck), qui fut son interprète la plus ardente. Mme Schumann est venue à Paris il y a quelques années pour faire entendre les œuvres de son mari, et certainement ce n'est pas sa faute si nous ne les apprécions pas davantage. Ce qui nous semble en devoir être cité, c'est justement ce à quoi il attachait le moins d'importance, c'est-à-dire ses *Scènes d'enfants*, parce que là il a voulu être intelligible, et qu'il y est, en effet, plein de grâce et de sentiment.

WAGNER. (1813)

Richard Wagner (de Leipsick) est le représentant le plus marquant de l'art moderne allemand. Ses adeptes en ont fait un Dieu, ce qui est un peu exagéré; à Paris, il a été à peine accepté, et c'est certainement une injustice, car son œuvre est incontestablement belle, mais de même que Mendelssohn, dont le caractère nous était peu sympathique, n'a été vraiment apprécié par nous que depuis qu'il a cessé de vivre, il est probable que M. Wagner ne sera tout à fait goûté en France que par la postérité. Il n'est pas probable que nous poussions jamais l'enthousiasme jusqu'à nous installer plusieurs jours au théâtre afin de ne rien perdre de la tétralogie des *Niebelungen*, mais il est hors de doute que des fragments choisis dans les ouvrages de Wagner nous charmeront comme ceux des grands maîtres. On a déjà appris à apprécier, dans le *Tannhauser*, l'ouverture, la marche, le beau chœur des pélerins, etc; dans le *Lohengrin*, l'ouverture et quelques morceaux détachés, c'est-à-dire tout ce qu'on a été forcé d'écouter, le reste s'imposera peu à peu.

Les principaux opéras de Wagner sont: *Rienzi* (1842), *Le Vaisseau Fantôme* (1843), *Tannhauser*, qui parut à Dresde en 1845, et fut représenté à Paris en 1861; *Lohengrin* (1850), *Tristan et Yseult* (1865), enfin *Les Niebelungen*, ouvrage à l'occasion duquel le roi de Bavière a fait construire un théâtre à Bayreuth (1872-1874).

TROIS GRANDS PIANISTES.

Au nom de Wagner se relie tout naturellement celui de Franz Listz, l'un des trois plus célèbres pianistes modernes. Listz naquit aux environs de Pesth, en Hongrie;(1) son père était attaché à la maison du prince Esterhazy et s'y occupait un peu de la chapelle. Dès l'âge de six ans le jeune Franz montra, pour la musique, des dispositions

(1). En 1811.

telles que l'on crut devoir les cultiver sans retard. Il devint bientôt improvisateur en même temps qu'exécutant de premier ordre. De généreux protecteurs favorisèrent le développement de ce talent merveilleux, en assurant au jeune prodige une rente suffisante pour lui permettre d'aller travailler à Vienne sous la direction des meilleurs professeurs. Il y prit des leçons de Czerny[1], et en reçut aussi quelques unes de Salieri, pour la composition. Après avoir donné des concerts à Vienne, il fut amené à Paris, où il se fit entendre avec un tel succès que de longtemps on n'avait vu un pareil enthousiasme. C'est à l'Opéra même qu'eurent lieu, en 1823, ces fêtes musicales. Le jeune pianiste fut patronné par la plus haute société, qui le choya et le caressa si bien qu'elle finit par le gâter un peu. Du moins elle ne lui fut jamais infidèle. D'autres grands artistes ont surgi, tels que Chopin et Thalberg; ils ont pris rang à côté de Listz, mais sans lui faire rivalité. Devenu un des plus brillants ornements de ce monde d'élite qui lui avait ouvert les bras, il a fait partie à son tour de cette aristocratie qui recrute ses membres dans tout ce qui se distingue du vulgaire, noblesse de nom, d'intelligence et de talent. Après s'être voué à *l'interprétation romantique des œuvres classiques*, Listz se consacra presque exclusivement au culte de la *musique de l'avenir*. Il devint le soutien de Wagner après avoir été celui de Berlioz. Nommé en 1848 maître de chapelle à la cour de Weimar, il put favoriser l'exécution des ouvrages du compositeur auquel il devait s'allier plus tard. L'aînée des filles de Listz a été la première femme de M. Emile Ollivier; la seconde est devenue celle de Richard Wagner.

Le grand pianiste, dont la jeunesse fut hantée par des aspirations à la vie religieuse, avait paru choisir Rome pour lieu définitif de retraite, et il y était entré dans les Ordres, mais il s'est depuis fixé à Pesth, où on lui a accordé un titre et un riche traitement. Au moment de l'Exposition universelle, *l'abbé Listz* a fait une courte apparition à Paris, et quelques élus ont été admis à l'entendre.

Plutôt improvisateur que compositeur, Listz est resté souvent incompris dans ses œuvres écrites, mais il a transcrit, pour le piano,

---

(1) Ch. Czerny, hongrois, excellent pianiste et compositeur, était né en 1790.

plusieurs mélodies de Schubert, et ses transcriptions sont remarquables par de grands effets de sonorité.

FR. CHOPIN

Frédéric Chopin, qui naquit en 1810, près de Varsovie, et mourut en 1849 à Paris, où il s'était fixé, fut, ainsi que Listz, l'objet des prédilections de la société la plus choisie. Son talent ne s'adressait pas à la foule, c'est ce qu'il dut comprendre après quelques tentatives auprès du public; mais le cercle d'élite dans lequel il se renferma devint l'adorateur de ses rêveries d'exilé, de malade et d'enfant gâté, capricieux et câlin. Il y a de tout cela dans la musique de Chopin, et je dirai presque que pour la comprendre et l'interpréter, il faut avoir avec lui une certaine conformité de nature. L'exécution de ses morceaux est particulièrement difficile. Le *tempo rubato* y joue un grand rôle, c'est-à-dire qu'il faut avoir acquis une indépendance suffisante des doigts pour savoir donner à la mélodie toute la mobilité vague dont elle est susceptible, sans cesser de rhythmer la basse qui l'accompagne, et doit cependant se plier par quelques compromis à des caprices imprévus. Les mazurkas de Chopin, ainsi que ses valses si jolies, ont une variété originelle de mouvement à laquelle il faut être initié pour leur donner tout leur charme; elles le perdent au point de devenir presque intolérables lorsqu'on veut les exécuter en observant rigoureusement l'uniformité de la mesure.

Parmi les plus beaux morceaux de Chopin, citons *La Marche funèbre*, *La Fantaisie impromptu*, le *Concerto en mi mineur*, la *Berceuse*; enfin ses *nocturnes*, ses *valses* et ses *mazurkas*, au milieu desquels on n'a que l'embarras du choix, et où il semble que l'on découvre toujours de nouvelles qualités sympathiques.

THALBERG.

Sigismond Thalberg naquit à Genève en 1812, et mourut à Naples en 1871. Son talent différait en tout de ceux de Listz et de Chopin. Là, point d'affectation romantique, point de rêverie maladive, mais une haute distinction, une correction irréprochable dans le jeu comme dans la personne; la perfection du doigté produisant des effets de délicatesse exquise et de sonorité vibrante, auxquelles on n'aurait jamais cru que le clavier pût se prêter. Dans les morceaux de Thalberg, les thèmes, confiés souvent à un seul doigt, se font entendre et se détachent avec une netteté absolue, à travers des parties très compliquées d'accompagnement, que se partagent les doigts demeurés libres. Ces prodiges

d'exécution stimulèrent le zèle des pianistes, qui bientôt abandonnèrent, pour ce genre nouveau, celui que leur compositeur favori jusqu'alors, Henri Herz, avait mis à la mode. D'éminents professeurs, tels que les Marmontel, les Le Couppey, etc, se vouèrent à la recherche des procédés indispensables pour atteindre à de semblables résultats, et il s'en suivit dans l'enseignement une véritable révolution. Il serait difficile maintenant de mener plus loin l'art du mécanisme; une quantité de personnes du monde ont acquis des talents qui peuvent lutter avec ceux des meilleurs artistes, assez nombreux de leur côté pour qu'il me soit impossible de faire un choix parmi eux. Les morceaux de Thalberg qui ont eu le plus de vogue sont: ses *Fantaisies* sur *Moïse*, sur *La Straniera*, sur *Don Juan*, sur *Guillaume Tell*, sur *Les Huguenots*, etc; une *Ballade*, une *Tarentelle*, l'*Andante en ré*, l'*Etude en la mineur*, et le *grand Caprice en mi bémol*.

ART ÉTRANGER. Dans le cours de cet ouvrage il m'est arrivé plus d'une fois de nommer d'anciens compositeurs très célèbres, dans l'œuvre desquels je n'aurais pu citer rien d'aussi sympathique que ce que nous appelons maintenant la *Romance de Martha*,[1] parce que M. de Flottow en a tiré un heureux parti dans son opéra de ce nom. Cette charmante mélodie est d'origine Irlandaise, et elle a été composée sur une poésie de Thomas Moore; ainsi l'Irlande a eu ses musiciens remarquables, de même que l'Angleterre, l'Ecosse, la Suède, la Norwège, la Russie, etc. Pendant l'Exposition universelle de 1878, des concerts ont été donnés au Palais du Trocadéro pour l'audition de la musique étrangère, et des artistes sont venus tout exprès pour nous initier aux beautés de leur art national, qu'anime le feu créateur du midi ou le souffle rêveur du nord. Rien de plus curieux ni de plus enchanteur que ces fêtes musicales, que l'on serait heureux de voir se renouveler, car nous n'avons pas eu le temps d'analyser ce qui nous charmait d'une manière si fugitive:

Parmi les compositeurs du Nord, je citerai principalement quelques uns de ceux que la scène française a accueillis. C'est d'abord l'Irlan-

BALFE. dais Balfe (1808-1870), dont un des opéras, *Le Puits d'amour*, fut représenté à l'Opéra-comique en 1843.

Cte de FLOTTOW. 2°, Le Comte de Flottow, Mecklembourgeois, qui écrivit pour le théâtre de la Renaissance et pour l'Opéra, où fut représentée, en 1846, *l'Ame*

[1] Mlle Nilsson, qui a si remarquablement interprété le rôle de la *Reine de la nuit* dans *La Flûte enchantée*, a donné à la romance de *Martha* un cachet tout idéal.

C

en peine, qui contenait cette jolie romance, *Depuis le jour j'ai paré ma chaumière*. *Martha*, dont j'ai parlé plus haut, est considérée comme le chef-d'œuvre de M. de Flottow. Cependant *L'Ombre*, qui parut en 1870, est digne de lui disputer le premier rang.

W. WALLACE. 3°, William Wallace, de Waterford, en Irlande, (1814-1865), parmi les œuvres duquel nous avons l'occasion d'apprécier particulièrement l'ouverture de *Lorelei*, souvent exécutée dans les concerts populaires.

PONIATOWSKY. 4°, Le Prince Poniatowsky (1806-1873), auteur de *Pierre de Médicis*, ouvrage qui fut représenté à l'Opéra en 1860.

LIMNANDER. Parmi les compositeurs Belges, je citerai M. Limnander, auteur des *Monténégrins*, que l'Opéra-comique représenta en 1849.

LEMMENS. 2°, Lemmens, très célèbre organiste, compositeur et professeur, auquel on doit une excellente *Ecole d'orgue* basée sur le *Plain-chant romain*.

GEVAERT. 3°, Enfin, M. Gevaert, que j'ai déjà nommé à propos de Fétis, son antagoniste, auquel il succéda en 1871 comme Directeur du Conservatoire de Bruxelles, après avoir été pendant trois ans directeur de la musique à l'Opéra de Paris. Le théâtre-Lyrique et l'Opéra-comique ont accueilli avec succès les œuvres de M. Gevaert, parmi lesquelles je citerai *Le Billet de Marguerite* (1854), *Quentin Durward* (1858), et *Le Capitaine Henriot* (1864).

On lui doit en outre de très précieux ouvrages sur l'*Instrumentation* et sur l'*Archéologie musicale*.[1]

ART FRANÇAIS. Le premier nom illustre que l'art français ait à enregistrer, après

HALÉVY. ceux d'Auber et d'Herold, est celui d'Halévy, le compositeur de *La*

(1799-1864) *Juive* et de tant d'autres beaux ouvrages. Né à Paris en 1799, d'une famille israélite, Fromental Halévy fut, dès sa dixième année, élève du Conservatoire. Berton et Cherubini furent ses professeurs d'harmonie et de contrepoint. A vingt ans, il remportait le grand prix de composition, et partait pour Rome. A son retour il eut à lutter d'abord pour obtenir l'accès dans les théâtres. De 1822 à 1835, époque de l'apparition de *La Juive*, il réussit cependant à faire représenter plusieurs ouvrages, entre autres, au grand Opéra, *Pygmalion*, le Ballet de *Manon Lescaut*, celui de *La Tentation*; à l'Opéra-comique, *Ludovic*, ouvrage laissé inachevé par Herold; *Les Deux pavillons*, *L'Artisan*, *Le Roi et le Batelier*, *Le Dilettante d'Avignon*, et *Les Souvenirs de Lafleur*, pour la rentrée du célèbre chanteur Martin. Mais en 1835 eut lieu ce grand

(1) N'oublions pas de citer, parmi les noms marquants des compositeurs étrangers, ceux de Lachner, Brahms, Suppé, populaires en Allemagne, ceux de Marchetti et de Gobatti, très estimés en Italie, et mentionnons surtout celui de Boïto, auteur du *Mefistofele*, qui a paru en 1880.

événement musical, la *première* de *La Juive*. Mlle Falcon fut superbe dans le rôle de Rachel, qu'elle interprétait avec toute l'agitation passionnée qu'il comporte, et celui d'Eléazar fut créé par Nourrit, qui, en même temps qu'artiste de premier ordre était homme de goût supérieur, et dont les conseils furent précieux, en cette circonstance comme en d'autres, pour l'agencement de la mise en scène. Il écrivit même, dit-on, les paroles de ce beau morceau, *Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire*, qui fut un de ses triomphes. Citons parmi les plus belles scènes de *La Juive*, celle de la Pâque, que l'on considère comme une des plus riches du répertoire.

Après cet immense succès, Halévy s'en revint la même année à l'Opéra-comique, avec la gracieuse partition de *L'Eclair*. Puis en 1838, *Guido et Ginevra*, opéra en cinq actes, parut à l'*Académie Royale de musique* (1). Le lugubre sujet de cette pièce, *La Peste de Florence*, fit tort à la belle musique que le compositeur y avait prodiguée. Dans *La Reine de Chypre*, qui parut en 1841, il intercala quelques uns des morceaux du *Drapier*, ouvrage écrit en 1840, et qui n'avait point réussi. On y admire particulièrement la mélodie *Le gondolier dans sa pauvre nacelle*, les couplets *Tout n'est dans ce bas monde Qu'un jeu*, et surtout le beau duo *Vous qui de la chevalerie*, etc.

Charles VI, qui vint en 1843, fut interprété brillamment par Mme Stoltz (Odette), Baroilhet (Charles VI), Duprez (le dauphin), Levasseur (Raymond), etc, et eut une longue série de représentations. D'autres jolis ouvrages suivirent celui-là, et il suffit de citer *Les Mousquetaires de la Reine* (1846), *Le Val d'Andorre* (1848), *La Fée aux Roses* (1852), pour énumérer des succès. Quittant momentanément la scène de l'Opéra-comique, Halévy alla, en 1850, faire représenter à Londres un opéra italien, *La Tempesta*. De retour à Paris, il écrivit de nouveaux ouvrages, et notamment, *Jaguarita l'Indienne*, pour le théâtre lyrique (1855). Enfin, son dernier opéra fut *La Magicienne* (1858), et, en 1862, le grand compositeur, épuisé par tant de travail, s'éteignit à Nice, où il était allé chercher vainement quelque amélioration à son état maladif. Halévy était depuis longtemps membre de l'Institut; il avait été en outre nommé Secrétaire Perpétuel de l'académie des Beaux-arts.

---

(1) Le théâtre de l'Opéra avait repris ce titre après la Restauration.

On lui doit un très remarquable solfège, destiné aux Écoles de la ville de Paris, et aux classes du Conservatoire, où il fut longtemps professeur de composition.

NIEDERMEYER. Niedermeyer, Suisse de naissance, a étudié le piano à Vienne avec Moscheles, la composition à Rome avec Fioravanti [1], à Naples avec Zingarelli, et c'est à Paris, où il fut patronné par Rossini, qu'il vint se fixer. Il s'y était annoncé déjà en écrivant, dès 1821, sur une méditation de Lamartine, sa belle mélodie du *Lac*, qui restera son vrai titre à la réputation, quoiqu'il ait depuis composé d'autres morceaux dans le même style, tels que *L'Automne*, *Le Soir*, etc. M. de Lamartine n'aimait pas cette musique, qui ne répondait en rien au rhythme monotone sur lequel il scandait ses vers. La haute poésie, qui entrave l'essor de la mélodie, ne peut être aussi que gênée par elle. Nous avons vu des compositeurs traiter avec bonheur des pièces de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Théophile Gautier, etc, mais du moins ils ne s'attaquaient pas à des *alexandrins*.

Toujours est-il que Niedermeyer se trouva, grâce à ce début, posé d'emblée parmi les compositeurs. Les théâtres lui furent ouverts, mais le succès ne l'y suivit pas. Il avait un talent sérieux, et souvent sympathique, mais non pas communicatif au gros du public. Dans chacun de ses ouvrages cependant on peut citer quelques morceaux saillants. C'est, dans *Stradella* (1836), un air de soprano et un trio remarquables; dans *Marie Stuart* (1844), la *Romance des Adieux*, que tant de belles voix de contralto ont su faire valoir, etc. Ces succès partiels n'étaient suffisants ni pour satisfaire le compositeur, ni pour le faire vivre, mais fort heureusement on put lui créer une situation. *Le Conservatoire de musique classique et religieuse* avait été fondé par la *Restauration*, ainsi que je l'ai dit déjà, et confié à la direction de Choron; cette institution, que l'on cessa de subventionner, prit fin en 1834, avec la vie du directeur. Lorsqu'on la rétablit plus tard, sur des bases nouvelles, et sous le nom d'*Ecole de musique religieuse*, c'est à Niedermeyer que la direction en fut donnée, et il la conserva jusqu'à sa mort (1861). On lui a reproché d'avoir laissé altérer la pureté du chant liturgique, par son

---

[1] Fioravanti, maître de chapelle à Saint Pierre de Rome (1816), a composé plusieurs opéras-comiques dont le plus connu est celui que l'on appelle *Les Chanteuses villageoises* (Cantatrici villane).

ignorance des traditions de l'accompagnement du plain-chant. C'est une question délicate sur laquelle je me garderai bien de m'appesantir. Un des juges les plus autorisés en cette matière, M. Ch. Vervoitte vient, d'être appelé, par le Pape Léon XIII, à s'occuper de l'*unification* du Plain-Chant, et ce travail important, l'un des plus intéressants de notre époque, ne pourra manquer de porter la lumière sur tous les points en litige.

Niedermeyer fut un des fondateurs du journal *La Maîtrise*.

AD. ADAM. (1803-1856)

Adolphe Adam, qui naquit et mourut à Paris, était doué d'une facilité musicale surprenante. C'était un homme et un compositeur léger, fuyant la gravité et l'ennui comme la peste. Il fut musicien parce qu'il était né pour cela; il avait de qui tenir, du reste, car son père Louis Adam, professeur au Conservatoire, avait été, nous dit-il lui-même, *le maître de piano à la mode sous l'Empire*; mais Adolphe échappa le plus possible à toute application sérieuse, jusqu'à son entrée au Conservatoire, en 1817. Là, il fallut travailler bon gré, mal gré. La fugue et le contrepoint lui étaient antipathiques et s'il fut forcé de les cultiver sous la direction de professeurs tels que *Reicha* et *Boieldieu*, du moins parvint-il à se soustraire à l'étude de l'orgue, par laquelle il avait commencé à son arrivée dans les classes. Tout cela ne laissa pas beaucoup de traces sur son talent; mais ce qu'il saisit avec ardeur, c'est la manière de traiter les instruments, avec lesquels il se familiarisa dans les orchestres, passant des triangles aux timbales, non seulement pour le plaisir d'exécuter sa partie, mais encore pour gagner quelques sous, ce que rendait indispensable la modicité de la somme qui lui était allouée pour son entretien. A ces ressources se joignit le produit de la vente de quelques romances et celui de leçons chichement payées. Pendant toute sa vie, Adolphe Adam fut stimulé par la nécessité de faire face aux besoins journaliers, ou de faire honneur à des engagements pris. Il est probable que sans cette gêne perpétuelle, il eût moins produit, et que son œuvre eût été plus châtiée, mais il fallait avant tout satisfaire le public, et lui donner sans cesse du nouveau, sans prendre le temps de se reposer sur un succès. Le genre d'Adam, précurseur de celui de l'opérette, vise plutôt au populaire qu'au distingué. Cela ne l'empêcha pas d'arriver au grade d'officier de la légion d'Honneur, et d'être nommé membre de l'Institut (1844). C'est que

l'on aimait cet excellent camarade, gai, spirituel et bon enfant, et que l'on savait bien qu'il ne péchait jamais par ignorance, car, en fait de science, il avait deviné tout ce qu'il ne s'était pas donné la peine d'approfondir. Ad. Adam, qui avait commencé par de la musique de vaudevilles, notamment celle du *Hussard de Felsheim* ou *La semaine des amours*, a débuté à l'Opéra-comique par une pièce en un acte, *Pierre et Catherine* (1829). Ensuite, pendant un séjour qu'il fit à Londres, il travailla pour le théâtre de *Covent-Garden*; mais c'est en 1834 que parut *Le Châlet* qui est, avec *Le Postillon de Lonjumeau*, ce qu'il y a de préférable dans ses œuvres. Cependant il y a aussi de bien jolies choses dans *Giralda* (1850), dans *Si j'étais roi* (1852), dans *Le Sourd ou l'Auberge pleine* (1853), qui font partie du répertoire de l'Opéra-comique. Il a composé la musique de plusieurs Ballets, notamment celle de *Giselle* (1841), et il a refait en partie l'instrumentation de quelques vieux Opéras-comiques, entre-autres celle de *Richard Cœur de Lion*, de Grétry. Citons, parmi les autres ouvrages d'Adam, *La Reine d'un jour*, *La Rose de Péronne*, *Le Toreador*, *La Poupée de Nuremberg*, *Le Bijou perdu*, *Le Roi des Halles*, *Le Muletier de Tolède*, etc, etc.

Les Pantins de Violette, qu'il ne réussit à faire jouer qu'aux Bouffes-Parisiens, et qui, par le fait, avaient les proportions d'un opéra-comique, parurent en 1856, c'est-à-dire l'année même de sa mort, qui fut très inopinée, car il disparut en pleine vigueur de talent et d'esprit.

OPÉRETTE. Puisque nous avons eu l'occasion de mentionner le théâtre des Bouffes-Parisiens, c'est le moment de parler de l'Opérette, qui a eu tant de succès dès son apparition. A mesure que les grands compositeurs tendaient à donner à l'Opéra-comique une importance qu'il n'avait pas jusqu'alors comportée, on éprouvait le besoin de se laisser distraire et reposer par un genre plus léger, et l'on accueillit même très favorablement la bouffonnerie musicale. Déjà, en 1847, des artistes avaient exécuté, dans un salon de la rue de Larochefoucauld, une drôlerie aux mirlitons, qui était la parodie du *Désert*.[1] En 1853, M. Florimond Hervé fonda le théâtre des Folies-Nouvelles, et y donna, entre-autres farces lyriques, *Le Compositeur toqué*.[2] Puis, Jacques Offenbach (né en 1819, à Offenbach, aux environs de Cologne, et mort à Paris en Octobre 1880)

---

[1] Offenbach, qui fut l'organisateur de cette parodie, avait cependant un talent des plus sérieux, comme violoncelliste et compositeur. Il a fait paraître plusieurs ouvrages sur la scène de l'Opéra-comique, et un Ballet à l'Opéra (*Le Papillon* 1860). Offenbach a pu, avant sa mort, fêter la centième de *La Fille du Tambour Major*, sa dernière œuvre représentée aux Folies-Dramatiques.

[2] M. Hervé a écrit plus tard d'autres opérettes à grand succès, telles que *L'œil crevé*, *Chilpéric*, *Le Petit Faust*, etc.

obtint, grâce à l'appui de M.elle Augustine Brohan, un privilège pour représenter, au théâtre des *Folies-Marigny*, des opérettes à deux personnages. C'est là qu'il donna la bonne *charge* des *Deux Aveugles*, et quand vint l'hiver, il fallut que la petite troupe rentrât au cœur de la ville afin de ne pas interrompre les plaisirs du public, qui avait pris goût subitement à ce gai spectacle. C'est dans la petite salle de l'ancien théâtre *Comte*, au Passage Choiseul, que parurent *Ba-ta-clan*, *Le Savetier et le Financier*, *Le 66*, etc. Un troisième, puis un quatrième personnage furent tolérés, et, en 1858, c'est avec une mise en scène complète que l'on put monter *Orphée aux Enfers*, que suivirent *Geneviève de Brabant*, *La Chanson de Fortunio*, etc, etc.

La Belle Hélène, représentée en 1864 au théâtre des Variétés, fut encore un type du nouveau genre, dans lequel M. Offenbach a eu depuis plus d'un imitateur heureux, et dont la vogue ne s'est pas ralentie un seul instant [1]. La Belgique, l'Allemagne, l'Angleterre, nous empruntent ces pièces amusantes, et s'en divertissent infiniment. A Berlin, par exemple, deux cents représentations n'ont pas épuisé le succès de la *Vie Parisienne*. Cependant le genre tend à se relever. Les œuvres de M. Ch. Lecocq l'ont fait entrer dans une voie nouvelle, et l'opérette disparaît pour restituer la place à l'Opéra-comique.

H. MONPOU. (1804-1841)

Trois aimables musiciens, Monpou, Clapisson et Grisar, me serviront de moyen de transition pour revenir à l'art sérieux.

Hyppolite Monpou, parisien, né en 1804, reçut une éducation musicale toute ecclésiastique, passant de la maîtrise de Notre-Dame à l'Ecole Choron, où s'établit, entre lui et ses condisciples, une camaraderie qui leur fut plus tard à tous très précieuse. On ne se représente pas bien Hyppolite Monpou écrivant des Messes, c'est cependant par là qu'il commença, profitant de la facilité qui lui était offerte de les faire exécuter dans les paroisses où il tenait l'orgue, à Saint Thomas d'Aquin, à Saint Nicolas des Champs, etc. Forcé, en 1830, de chercher d'autres ressources, il utilisa son talent pour un genre plus léger. Déjà un joli nocturne à trois voix, composé sur une chanson de Béranger, *Si j'étais petit oiseau*, avait commencé son succès, et il n'eut qu'à se laisser aller doucement dans cette voie facile. Seulement il lui fallut toujours des poètes de premier ordre. Victor Hugo, Alfred de Musset, Gérard de Nerval, furent ses collaborateurs. *Sarah la baigneuse*, *Gastibelza*, *Venise*, *L'Andalouse*, *Espagne*, chant d'une originalité exquise, que l'on intercala dans

(1) Au nombre de ces imitateurs, citons M. Serpette, 1er prix de Rome, M. Cœdès, et M. Jonas, auteur des *Petits Prodiges* et du *Canard à trois becs*; etc.

Piquillo, etc, peuvent être cités parmi ces œuvres légères, au cachet si particulier. Encouragé par leur succès, Monpou voulut aborder la scène, et la pléïade romantique dont il faisait partie lui en fournit les moyens, mais il y réussit peu. Il avait écrit cependant dans le genre religieux des choses de longue haleine et dignes d'estime; mais s'il ne parvint jamais à amener complètement à bien une œuvre théâtrale, il se trouva du moins dans chacun de ses essais quelque morceau de coupe originale, qui pouvait s'imposer, et survivre au désastre général. Ces épaves, parmi lesquelles nous citerons, avec la romance de Piquillo ci-dessus nommée, *Mon beau pays des Espagnes*, celle des Deux Reines, *Adieu, mon beau navire*, ont été garanties de l'oubli par les artistes, amis du compositeur, qui mourut en 1841, c'est-à-dire à trente sept ans.

CLAPISSON. (1808-1866)

Clapisson est un français né à Naples. Il a été, au conservatoire de Paris, élève d'Habeneck pour le violon, et de Reicha pour l'harmonie. Il se fit connaître d'abord en composant quelques jolies romances, mais il aspirait à écrire pour le théâtre, et il ne tarda pas à y parvenir. Plusieurs opéras-comiques précédèrent *Gibby la cornemuse*, ouvrage en trois actes, qui eut un vrai succès, auquel contribua le ténor Roger, alors dans tout l'éclat de son talent. Dans *La Promise*, représentée en 1854, c'est Mme Cabel qui eut l'occasion de faire valoir le sien; enfin, dans *La Fanchonnette*, que le théâtre-Lyrique donna en 1856, ce fut à la voix sympathique de Mme Carvalho, alors toute jeune, et à l'expression dramatique qu'elle sut donner à son rôle, que revinrent les honneurs. En 1858, un opéra comique, *Les trois Nicolas*, ouvrage dans lequel Dalayrac est mis en scène, et où l'on ne manqua pas, tout naturellement, d'introduire l'air gracieux d'Azémia, *Aussitôt que je t'aperçoi*, servit de pièce de début au ténor Montaubry; ainsi Clapisson eut l'heureuse chance de rencontrer toujours des interprètes de premier ordre. Clapisson fut élu membre de l'Institut en 1856, en remplacement de Fromental Halévy, nommé Secrétaire Perpétuel.

GRISAR. (1808-1869)

Albert Grisar, d'Anvers, fut un moment élève de Reicha. De même que Monpou et Clapisson, c'est dans la *romance* qu'il se fit connaître d'abord. On est devenu assez indifférent à ce genre de composition, auquel le public a longtemps fait bon accueil. Il n'était pas nécessaire d'être très fort en musique pour s'en mêler, et par conséquent

c'était aussi à la portée des médiocres talents d'exécution, mais il fallait *savoir dire*, tout était là. *La Folle* de Grisar, par exemple, eut un succès général dans les salons. Les artistes en firent une véritable *scène*, que les amateurs imitèrent avec une exagération souvent grotesque. *Les Laveuses du Couvent*, qui vinrent ensuite, avaient plus de valeur comme mélodie, et moins de prétention. Par suite de ces heureux débuts, le jeune compositeur vit bientôt ses ouvrages accueillis dans les théâtres, mais il ne tarda pas à comprendre de lui-même que ce facile accès était prématuré, et qu'il serait bon de le justifier par un travail sérieux. C'est alors qu'il partit pour Naples, où il alla étudier sous la direction de Mercadante, et, en 1848, après avoir séjourné aussi quelques mois à Rome, il revenait à Paris, ayant en portefeuille un délicieux petit acte, *Gilles ravisseur*, où figuraient les gais héros du carnaval. En 1850 parurent à leur tour *Les Porcherons*, où se trouve la jolie romance de la *Lettre*. Une amusante bouffonnerie, *Bonsoir, monsieur Pantalon* (1851), et *Le Chien du jardinier* (1855) achevèrent de classer le talent de Grisar dans un genre léger, dont il essaya vainement de sortir, et cette espèce de blocus fit son désespoir. Il avait cependant donné la mesure de ses moyens dans le style sérieux, en écrivant, en 1852, un sombre drame lyrique, *Le Carillonneur de Bruges*; ce qu'on exigeait de lui, c'était le badinage musical dont il avait su si bien trouver le ton. Ce qu'il a produit de plus heureux après les ouvrages que nous venons de mentionner, c'est la féerie de *La Chatte merveilleuse*, très riche en fraîches pensées musicales. Grisar, qui mourut pour ainsi dire subitement, a laissé, à l'état d'ébauche, une partition sur le *Mariage forcé* de Molière, dont la publication serait certainement pleine d'intérêt.

AIMÉ MAILLART. (1817–1871)

Avant de parler de Berlioz, que je me propose de placer en tête de l'illustre et dernière série de nos compositeurs français, je dois nommer encore Aimé Maillard, qui n'a pas besoin d'autre titre à la réputation que son opéra-comique, *Les Dragons de Villars*, représenté en 1856 au théâtre-Lyrique, et dont je citerai le joli morceau, *Espoir charmant*, comme l'un des mieux réussis. Puis enfin,

KASTNER. (1811–1867)

je recommanderai à mes élèves la lecture des ouvrages très curieux et pleins d'érudition du docteur Kastner, Strasbourgeois, qui a écrit

principalement sur l'histoire de la musique, et a composé des recueils d'un intérêt incontestable, entre-autres ceux qu'il a intitulés *Les Danses des Morts*, et *Les Chants de la Vie*.

HECTOR BERLIOZ. (1803-1869)

Berlioz, né à la Côte St. André (Isère), se fit artiste contre la volonté de son père, médecin distingué, qui l'avait envoyé à Paris pour suivre les cours de l'Ecole de médecine, et non pas ceux du Conservatoire. Par suite du mécontentement paternel, il se vit réduit à travailler pour vivre, et s'engagea comme choriste au théâtre des *Nouveautés*; c'est là peut-être qu'il eut l'occasion de recueillir quelques uns des contes amusants qui émaillent ses *Soirées de l'orchestre*. Placé d'abord, au Conservatoire, sous la direction de Reicha, il ne tarda pas à déserter la classe de ce maître, pour n'obéir qu'aux caprices de son imagination. Son rêve était d'arriver, grâce à des combinaisons inusitées d'harmonie, produisant des effets nouveaux de sonorité, à créer un genre imitatif et descriptif absolu. C'est dans ces idées qu'il écrivit une messe à quatre voix, avec chœurs et orchestre, qui, exécutée à St. Roch et à St. Eustache, fut déclarée inintelligible, à l'unanimité. Rentré au Conservatoire en 1826, il y suivit dès lors les leçons de Lesueur, qui fut un professeur indulgent pour ce jeune homme dont l'esprit l'amusait. Le résultat de ses nouveaux efforts fut le second prix de composition musicale, qu'il obtint en 1828, et enfin le grand prix, qu'il remporta en 1830. La cantate de *Sardanapale*, qui lui valut cet honneur, fut plus que contestée cependant à son audition, mais on espérait que le séjour à Rome modifierait les idées harmoniques du jeune lauréat. Les compositions qu'il envoya de l'Ecole, l'ouverture du *Roi Lear*, celle de *Rob-Roy*, un chœur des ombres d'*Hamlet*, etc, prouvèrent que l'on s'était trompé. A son retour, il eut pour appui les membres de la phalange romantique, qui, dans toutes les branches de l'art, comptait de nombreux adeptes. La jeunesse se passionnait pour les œuvres nouvelles, et rejetait avec mépris celles du passé. Berlioz, qui causait musique avec une verve caustique, et de plus savait écrire, fut admis, grâce à ces deux qualités, à publier des articles critiques dans plusieurs revues, et enfin dans le *Journal des Débats*, d'où il put exercer sur l'opinion une puissante influence. Cependant, le vrai public, qui ne se laisse pas toujours diriger aussi aisément qu'on le croit, protestait à chaque œuvre

nouvelle du jeune compositeur, lequel, à travers ces luttes, était parvenu néanmoins à conquérir sa place, et à remporter même de flatteuses victoires. En 1836, son *Requiem*, devenu célèbre, fut exécuté pour les funérailles du général Damrémont, et, en 1838, lorsqu'à la suite du mauvais succès de son opéra, *Benvenuto Cellini*, Berlioz tomba malade, Paganini, dont il s'était attiré la sympathie précédemment, par sa symphonie d'*Harold en Italie*, où se trouvait un beau solo d'alto qu'exécuta Urhan, lui envoya un don de vingt mille francs, et le déclara l'égal de Beethoven. L'Allemagne accueillit ses ouvrages avec enthousiasme, et Listz les imposa à l'admiration du public de Weimar. C'est en 1846 que fut exécutée pour la première fois à Paris, dans la salle de l'Opéra-comique, *La Damnation de Faust*, que l'on accueillit froidement à cette époque. Ce drame musical, privé de spectacle comme un Oratorio, déplut par son étrangeté, quoique l'interprétation en fût confiée aux meilleurs artistes, et que l'orchestre fût dirigé par Berlioz lui-même. Il y avait deux ans à peine cependant que *Le Désert*, de Félicien David, dépourvu également de mise en scène, avait excité l'enthousiasme universel, d'où il faut conclure que c'est bien réellement le genre de composition de Berlioz qui ne fut pas goûté. Plusieurs morceaux furent exceptés néanmoins de la réprobation générale, et ce sont toujours les mêmes qui font le plus de plaisir aujourd'hui: *La Marche Hongroise*, *La sérénade de Méphistophélès*, l'air de *Marguerite au rouet*, le *Chœur des Esprits célestes*, etc. Trop homme d'esprit pour rejeter les conseils de l'expérience, Berlioz modifia dès lors sa manière. Dans *L'Enfance du Christ* (1854), son retour aux traditions avait déjà paru sensible; il devint incontestable dans *Les Troyens*, grand opéra qui fut représenté en 1863, au théâtre-Lyrique, et qui n'eut pas le succès qu'il méritait. Les sujets antiques ont cessé de plaire, et en outre, c'est toujours un grand écueil pour un compositeur que d'être lui-même son librettiste. La collaboration a ce grand avantage d'obliger le musicien à s'inspirer des idées qu'on lui suggère, et à varier et modifier les siennes par conséquent.

L'*Alceste* de Gluck fut reprise en 1866 à l'Opéra, et Berlioz fut chargé d'en diriger les répétitions. Il fut appelé ensuite à Pétersbourg pour présider les concerts du Conservatoire. Nommé

en 1839, bibliothécaire au Conservatoire de Paris, il ne considéra jamais cet honorable emploi que comme une sinécure. En 1864, il parvint au grade d'officier de la Légion d'honneur, et, dès 1856, il avait remplacé Adolphe Adam à l'Institut. Ainsi rien ne manqua à sa carrière, pas même le couronnement, car l'année qui précéda sa mort, il fut accueilli à Grenoble par des ovations rappelant les triomphes des poètes du moyen-âge. Il revint mourir à Paris en 1869. *La Damnation de Faust*, reprise à Vienne en 1866, y avait produit un effet immense, et c'est cet ouvrage qui fut choisi par les sociétés chorales et instrumentales pour honorer solennellement la mémoire de Berlioz.

N'oublions pas de citer, parmi ses œuvres, sa très remarquable orchestration de l'*Invitation à la valse* de Weber. Il avait écrit, en 1844, un *Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*; puis il publia successivement un *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, des *Etudes sur Beethoven, Gluck et Weber* (1845); *Les Soirées de l'orchestre* (1853); *Les Grotesques de la musique* (1859); enfin des *Mémoires*, dont la publication immédiate a été interdite. Si l'on joint à tous ces ouvrages de Berlioz, la collection de ses articles critiques, insérés dans différents journaux et revues, on trouvera un total d'œuvres littéraires surprenant, eu égard à l'importance de celui de ses œuvres musicales, et l'on pourra conclure en disant que ce grand artiste fut un travailleur infatigable.

FÉLICIEN DAVID (1810-1876)

Félicien David est un des plus sympathiques compositeurs français modernes. Il naquit à Cadenet (Vaucluse), en 1810, d'un père artiste, qui ne put guère lui transmettre que d'heureuses dispositions pour la musique, car il mourut lorsque son fils avait à peine cinq ans. L'enfant, élevé par sa sœur aînée, fut, grâce à sa jolie voix, admis à la maîtrise de S[t] Sauveur, à Aix, et il y reçut, paraît-il, de bonnes leçons, puisqu'il acquit, très jeune encore, un remarquable talent sur le violon. Sa prodigieuse mémoire lui facilitait d'ailleurs toutes les études, et, en quittant la maîtrise, il devint un des brillants élèves du collège des Jésuites, où on lui fit obtenir une bourse. A dix-huit ans, il quitta le collège, et, stimulé par la nécessité de se créer des ressources, il se fit clerc d'avoué, en attendant que des circonstances favorables lui permissent de suivre la carrière vers laquelle l'entraînait

son penchant. Un emploi de second chef d'orchestre au théâtre d'Aix, et la place de maître de chapelle à S^t^ Sauveur, ne tardèrent pas à lui en fournir les moyens, jusqu'à ce qu'il obtînt, d'un oncle riche, une petite pension des plus modiques, pour venir compléter ses études musicales à Paris. Félicien David avait alors vingt ans. Dès son arrivée, il se présenta au Conservatoire, et y reçut un accueil peu encourageant de Cherubini. Admis cependant à entrer dans une classe où l'on professait d'après la méthode de Catel, le jeune homme s'aperçut bientôt que cet enseignement, très précieux pour les commençants, ne pourrait longtemps lui suffire, et il saisit avec empressement l'occasion de se joindre à quelques élèves, auxquels M. Reber, déjà savant professeur, donnait des leçons chez lui. Plus tard les classes supérieures furent ouvertes à Félicien David, et il travailla la composition sous la direction de Lesueur et de Fétis, en même temps qu'il continuait à s'occuper de l'orgue avec Benoist. Mais bientôt, l'oncle ayant, par mesure d'économie, supprimé la petite pension qu'il avait avec peine accordée, Félicien se trouva réduit à donner des leçons pour vivre, et la gêne de sa situation ne contribua pas peu sans doute à lui faire prêter l'oreille à des suggestions de réforme sociale. La secte Saint Simonienne, dans laquelle il s'enrôla, comptait, parmi ses membres, une quantité d'hommes distingués, qui aspiraient à conquérir leur place, et auxquels les efforts tentés jusque là n'avaient réussi qu'à démontrer l'insuffisance de leurs moyens de parvenir. *A chacun selon ses œuvres!* c'est une belle doctrine pour tout ce qui se sent doué d'aptitudes indiscutables. Mais il y eut, dans ce classement des intelligences, tout équitable qu'il pût être, un côté burlesque, et qui fut la pierre d'achoppement de l'association. ce fut la désillusion de gens qui, s'étant exagéré leur propre mérite, le virent coté beaucoup plus bas qu'ils ne s'y attendaient, et furent appelés, en conséquence, à remplir, dans la nouvelle société, les fonctions les plus infimes. Que faire à cela que de s'en amuser? C'est ce que l'on fit bravement; mais, après avoir prêté à la raillerie, la secte ne put se tenir debout; ses membres se dispersèrent, et les mieux avisés trouvèrent promptement à refaire leur position dans le monde dont ils avaient voulu s'écarter. Félicien David fut un de ceux à qui cette expérience devint profitable. Il est vrai que, pour suivre le Père

Enfantin, il avait, en 1831, abandonné le Conservatoire, où probablement un grand prix fût venu tôt ou tard récompenser ses travaux, mais, pour lui, l'émigration en Orient fut un vrai voyage musical. Tandis que ses coréligionnaires s'attachaient à y répandre leurs doctrines sociales, lui s'assimilait le sentiment et l'esprit des contrées parcourues, et y recueillait des mélodies pleines de cachet et d'originalité. Déjà, avant le départ, il avait écrit, pour le culte dont il était le chantre favori, plusieurs morceaux très réussis, notamment *La Danse des Astres*; à son retour, en 1835, c'est avec un recueil de *Mélodies Orientales* qu'il voulut se révéler au public, mais son genre délicat et distingué ne fut pas apprécié immédiatement. Plusieurs années s'écoulèrent même avant que l'on rendît justice au jeune compositeur, qui, heureusement, avait autour de lui des sympathies. Il s'était formé, entre les Saint-Simoniens, une ligue fraternelle, une espèce de solidarité, à laquelle ils ne renoncèrent pas tout à fait lorsque leur association fut dissoute. Une amitié dévouée vint en aide à Félicien David, et lui permit d'attendre le succès, si lent à surgir. Enfin, sa charmante romance des *Hirondelles* fit sortir son nom de l'obscurité; mais, ce ne fut qu'en 1844, c'est à dire après quinze ans de luttes, que *Le Désert*, cette Ode-symphonie dont l'apparition fut un évènement, conquit à son auteur le rang auquel il avait droit.[1] Ce fut une explosion d'enthousiasme. Du jour au lendemain le musicien se vit porté aux nues, et si ce n'était faire tort à toutes les beautés que renferme son œuvre, on pourrait risquer l'hyperbole, et dire que ce succès foudroyant fut dû en partie à une seule note, celle que, par un trait de génie, il avait employée à exprimer le silence du désert.

Il est rare qu'un artiste remporte deux fois pareille victoire, mais désormais l'accueil le plus favorable fut assuré à tout ce que signait le nom aimé de Félicien David. Après avoir vu ce nom acclamé au Conservatoire, aux Italiens, à l'Opéra-comique, et sur les principales scènes de l'Europe, comment ne se serait-on pas arraché la moindre pensée musicale de ce poétique chantre de l'Orient? C'est ce qui arriva, mais, chose étrange! Quoique l'on retrouvât dans toutes ses œuvres la pureté du style, la distinction, et même le cachet d'originalité, aucune ne répondit complètement à ce que l'on attendait de l'auteur du *Désert*. Ce fut d'abord *Moïse au Sinaï*, Oratorio exécuté à

[1] A la veille de son grand succès du *Désert*, Félicien David se trouvait si dénué de ressources qu'il fut forcé de copier lui-même toutes les *parties* de cet ouvrage.

l'Opéra en 1846; *Christophe Colomb*, ode-symphonie que le Conservatoire fit entendre en 1847, et qui eut aussi beaucoup de succès à un des concerts des Tuileries, où le compositeur reçut, de la main même du roi Louis-Philippe, les insignes de la Légion d'honneur.[1] Puis enfin, Félicien David aborda l'art dramatique. En 1851, le théâtre Lyrique représenta *La Perle du Brésil*; en 1859, l'Opéra monta *Herculanum*, et, en 1862, l'Opéra-comique fit paraître *Lalla-Rouck*.[2]

Après un voyage en Russie, où sa personne et ses ouvrages furent accueillis avec le plus vif enthousiasme, Félicien David revint à Paris briguer son admission à l'Institut, où il ne parvint qu'en 1869, au fauteuil de Berlioz, à qui il succéda également comme bibliothécaire du Conservatoire.

Nommé officier de la Légion d'honneur en 1862, pensionné de la liste civile, gratifié, en 1868, du prix de vingt mille francs dont dispose l'Institut, Félicien David ne put malheureusement jouir bien longtemps de la haute position qu'il avait acquise. Ses dernières années, tourmentées par la maladie, furent stériles, et, en 1876, se terminait cette carrière, si longtemps laborieuse et difficile, si brillante ensuite et si comblée d'honneurs.

C'est M. Reyer qui occupe, à l'Académie des Beaux-arts, le fauteuil de Félicien David.

FR. BAZIN. (1816-1878).

François Bazin, né à Marseille en 1816, y commença ses études musicales, et vint les terminer au Conservatoire de Paris, où il fut élève de Berton et d'Halévy pour la composition. En 1836, il devenait professeur adjoint dans une classe d'harmonie. Après avoir obtenu, en 1839, un second prix au grand concours de l'Institut, il remporta, en 1840, le premier prix, que lui valut une scène lyrique, *Loyse de Montfort*, exécutée et très applaudie à l'Opéra. Pendant son séjour à Rome, il composa une *Messe solennelle*, un Oratorio, et divers morceaux religieux, et, dès son retour, il travailla pour le théâtre de l'Opéra-comique, où ses ouvrages furent accueillis très favorablement. *Le Trompette de M. le Prince* (1846), *Le Malheur d'être jolie* (1847), *La Nuit de la Saint Sylvestre* (1849), *Madelon* (1852), et surtout *Maître Pathelin* (1856); *Le Voyage en Chine* (1866); enfin *L'Ours et le Pacha* (1870), eurent des succès réels et bien mérités.

---

(1) Félicien David avait été nommé Chevalier de la Légion d'honneur à la suite de son succès du *Désert*.

(2) Un mystère, *l'Eden*, qui avait paru en 1848, souffrit de l'agitation des esprits, peu disposés à tourner leur attention vers les choses de l'art.

Mais c'est principalement comme professeur que François Bazin a été tout à fait hors ligne. Son *Cours d'harmonie théorique et pratique* est un ouvrage qui a rendu les plus éminents services à l'enseignement[1]. Nommé, en 1848, titulaire dans la classe où il avait été longtemps adjoint, il y a formé les plus remarquables élèves parmi lesquels nous citerons M. A. Danhauser, actuellement Inspecteur principal de l'Enseignement du chant dans les Ecoles communales de la Ville de Paris; M. Th. Dubois, professeur au Conservatoire et premier grand prix de Rome; M. Samuel David, premier grand prix de Rome; M. Emile Durand, professeur au Conservatoire; M. Ch. Lecocq, etc, etc.

Choisi pour succéder à M. Gounod comme Directeur de l'Orphéon, François Bazin a écrit pour cette institution une quantité de jolis morceaux, notamment le chœur favori intitulé *Chants du Bosphore*.

Officier de la Légion d'Honneur, Commandeur et Officier de plusieurs autres ordres, il fut appelé, en 1872, à remplacer Carafa comme membre de l'Institut.

Un des plus jeunes académiciens, M. Jules Massenet, occupe aujourd'hui le fauteuil de François Bazin.

MEMBRES ACTUELS DE L'INSTITUT.

Les membres actuels de l'Institut sont MM. Ambroise Thomas, Henri Reber,[2] Charles Gounod, Victor Massé, Ernest Reyer et Jules Massenet.

M. AMBROISE THOMAS. (1811)

M. Ambroise Thomas, nommé en 1851 au fauteuil de Spontini; en 1871, Directeur du Conservatoire en remplacement d'Auber, et qui parvint, en 1868, au grade de Commandeur de la Légion d'honneur, est né en 1811, à Metz, où son père était professeur de musique. Il fut admis, en 1828, au Conservatoire de Paris. Ses maîtres furent Zimmermann, Dourlen, Lesueur, Kalkbremer et Barbereau. Il remporta successivement tous les premiers prix; celui de piano en 1829, celui d'harmonie en 1830, et le grand prix de composition en 1832. A son retour d'Italie, d'où il rapporta une belle *Messe de Requiem*, il écrivit, en 1837, un opéra-comique en un acte, *La Double échelle*, qu'il est intéressant d'inscrire en tête de tant d'œuvres heureuses. Vinrent ensuite *Le Perruquier de la Régence*. (1838), le ballet de *Gypsy*, (1839), et *Le Panier Fleuri*, opéra-comique auquel succédèrent d'autres

---

[1] Il a laissé un Traité de Contrepoint que la maison Henry Lemoine publie en ce moment (1881)

[2] H. Reber est mort le 25 Novembre 1880. M. Camille Saint-Saens vient d'être appelé à lui succéder à l'Institut. (Février 1881)

ouvrages moins réussis. C'est avec *Le Caïd*, Opéra bouffe représenté en 1849, que commencèrent les grands succès de M. Ambroise Thomas. *Le Songe d'une nuit d'été*, qui parut en 1850, est cependant réputé supérieur. De 1851, date de sa nomination à l'Institut, à 1866, époque de l'apparition de *Mignon*, M. Ambroise Thomas donna plusieurs ouvrages, au nombre desquels il ne faut pas oublier de citer *Le Carnaval de Venise*, écrit pour Mme Cabel, et où se trouvait une *Ariette sans paroles*, véritable concerto qu'elle seule jusqu'à présent a pu entreprendre d'exécuter. C'est en 1866 que parut *Mignon*, cette œuvre charmante, dont le sujet est emprunté à un roman de Gœthe, *Wilhelm Meister*. Tous les beaux morceaux de ce chef-d'œuvre lyrique ont été tant de fois analysés que je ne me permettrai pas de rien ajouter à leur éloge. Une seule chose, que l'on ignore généralement en France, me semble mériter d'être dite, c'est que Spontini avait aussi mis en musique la chanson de Mignon, *Connais-tu le pays (Kennst du das Land)*, et qu'il est curieux de comparer sa mélodie, qui a beaucoup plu en Allemagne, à celle de M. Ambroise Thomas, bien plus sympathique à mon avis. Dans l'une, le compositeur n'a pas cessé d'être lui-même, c'est à dire un artiste italien, dramatique et brillant; dans l'autre, le musicien tend à s'identifier plus intimement avec la poétique créature dont il comprend et exprime si bien les délicates impressions. On pourrait expliquer encore cette différence de conception chez les deux compositeurs en disant que la *Mignon* de Spontini est bien l'enfant exaltée que Gœthe avait créée, tandis que celle de M. Ambroise Thomas est telle que l'a comprise Ary Scheffer, une jeune fille chez laquelle s'éveillent les premières mélancolies d'un sentiment ignoré.

En 1868, *Hamlet*, drame lyrique en cinq actes, fut représenté au grand Opéra. Mlle Nilsson, à qui appartenait de droit l'interprétation du rôle d'Ophélie, y fut aussi idéale que possible, et M. Faure a laissé dans celui d'Hamlet des souvenirs ineffaçables.

Un nouvel opéra de M. Ambroise Thomas, *Françoise de Rimini*, que l'on annonce depuis longtemps, est, dit-on, tout prêt à être mis en répétition, et n'attend que le moment le plus favorable pour paraître. (1880).[1]

---

[1] M. Ambroise Thomas vient d'être promu au grade de Grand-Officier de la Légion-d'Honneur. (1er Janvier 1881).

M. HENRI REBER. (1807)

M. Henri Reber, qui naquit à Mulhouse en 1807, est un harmoniste des plus savants, qui, ainsi que nous l'avons vu précédemment, fut professeur à l'âge où tant d'artistes sont encore élèves. A son entrée au Conservatoire, il reçut les leçons de Seuriot et de Jelensberger pour le contrepoint, et celles de Lesueur pour la composition dramatique. La pureté et l'extrême correction de ses œuvres n'en excluent pas la grâce, l'originalité et le sentiment. Il a écrit de délicieuses mélodies qui, ainsi que les *Lieder* allemands, sont autant de poèmes complets. Citons, parmi ses *Pensées musicales*, publiées de 1835 à 1842, *Le Voile de la Châtelaine*, *La Captive*, *Haï Luli*, *La Chanson du pays*, etc, etc. M. Henri Reber a composé beaucoup de musique instrumentale, et a travaillé avec succès pour le théâtre. L'Opéra lui a dû un acte de Ballet, *Le Diable amoureux* (1840), et l'Opéra-comique compte, au nombre de ses pièces les mieux venues, *La Nuit de Noël* (1848), *Le Père Gaillard* (1852), *Les Papillotes de M. Benoît* (1854), *Les Dames Capitaines* (1857). Deux symphonies à grand orchestre, exécutées au Conservatoire, et l'Ouverture de *Naïm*, écrite pour la société Ste Cécile, ont témoigné de la haute science symphonique de M. Reber, que l'Institut a appelé, en 1853, à succéder à Onslow.[1] Après avoir remplacé, en 1862, M. Halévy, comme professeur de composition au Conservatoire, M. Reber a été nommé, en 1871, Inspecteur des Conservatoires en province. Il est Officier de la Légion d'honneur, et décoré de plusieurs autres Ordres.

M. CH. GOUNOD. (1818)

M. Charles Gounod, dont les œuvres sont si aimées du public, est né à Paris, en 1818, et a été élève, au Conservatoire, de Reicha et d'Halévy pour l'harmonie et le contrepoint, de Lesueur et de Paër pour la composition. En 1839, il obtint le grand prix de l'Institut, et partit pour Rome, où la musique sacrée l'impressionna si vivement et exalta ses sentiments de dévotion à tel point, qu'il put concevoir un instant la pensée de tout quitter pour s'adonner exclusivement à la composition religieuse. Le principal fruit de son travail à cette époque fut une fort

---

(1) Georges Onslow, qui naquit à Clermont-Ferrand, en 1784, et retourna y mourir en 1852, était, par son père, d'origine aristocratique anglaise, et sa mère descendait en droite ligne du chroniqueur Brantôme. Ce fut un homme et un artiste très distingué; mais on se demande si ces titres devaient suffire pour en faire le successeur de Cherubini, comme membre de l'Académie des Beaux-Arts. Son œuvre, correcte mais froide, se compose principalement de Symphonies et de musique de chambre. Il a écrit aussi pour le théâtre, où son meilleur ouvrage a été *Le Colporteur*, représenté à l'Opéra-comique, en 1827.

belle messe *à la Palestrina*, qu'il fit exécuter à Vienne lorsqu'il visita cette ville, en 1843, avant de revenir à Paris. A son retour, il fut attaché à l'église des Missions Etrangères comme maître de chapelle, et, pendant six ans, persévérant dans son projet de se consacrer à la vie ecclésiastique, il se prépara à entrer dans les Ordres. Son génie de compositeur, ses dons de virtuose et sa voix sympathique, paraissaient ainsi définitivement voués au culte, lorsque l'intervention et les instances d'une mère vinrent l'arracher à une vocation si prononcée, et restituer au monde tant de qualités brillantes. Ses premiers succès, cependant, furent encore dûs à l'art religieux, plusieurs remarquables morceaux précédèrent la *Messe de S.te Cécile* (qui ne fut exécutée solennellement qu'en 1856), et la presse donna à ces œuvres un grand retentissement. Mais rien ne prouvait jusque là que l'auteur de tant de belle musique sacrée pût réussir dans l'art dramatique, et il fallut qu'une haute influence théâtrale ouvrît au jeune artiste les portes de l'Opéra. Le sujet de *Sapho* parut bien choisi pour son début sur notre première scène lyrique; pourtant le public, tout en rendant justice au poème de M. Emile Augier, à la beauté de la partition, et à l'interprétation magistrale de Mme Viardot, resta froid aux péripéties de ce drame antique, ce qui n'empêcha pas M. Gounod de composer des chœurs pour la tragédie d'*Ulysse*, de M. Ponsard, représentée en 1852, au théâtre Français. Il écrivit ensuite, avec Scribe et Germain Delavigne, un opéra en cinq actes, *La Nonne sanglante*, sombre drame, assez médiocrement agencé pour que la richesse de la partition ne pût racheter la pauvreté du *libretto* (1854). Peut-être fut-ce à cause même de cet échec que M. Gounod se laissa tenter par l'idée d'entrer en collaboration avec Molière, et composa la musique du *Médecin malgré lui*, pour le théâtre de M. Carvalho (1858). Ce qu'il y eut de mieux réussi dans cet ouvrage fut justement la chanson de Sganarelle, *Qu'ils sont doux, Bouteille jolie*, etc. c'est-à-dire le morceau où le musicien trouva l'occasion d'entrer en communication immédiate avec notre grand auteur comique.

L'œuvre la plus populaire de M. Gounod, celle dont le succès universel n'a pas faibli depuis plus de vingt ans, son *Faust* enfin, que l'Opéra s'est approprié avec tant d'éclat, parut d'abord au théâtre Lyrique, en 1859. Le sujet si riche de Gœthe avait été traité déjà, ainsi que

nous l'avons vu, par Spohr, par Berlioz, et en outre par le Prince Radziwill, dont le *Faust* est considéré en Allemagne comme une composition musicale de premier ordre.

L'arrangement scènique de MM. Jules Barbier et Michel Carré fut des plus heureux, et M. Gounod s'en inspira comme chacun sait. Soit que l'on préfère l'animation du *Chœur de la Kermesse* à l'entrain de la *Valse*, ou la forme originale de la *Ronde du Veau d'or* à celle de la *Chanson du Roi de Thulé*; la brillante *Cavatine des Bijoux* aux phrases délicatement sentimentales de l'*Air de Faust*, ou *La Marche des soldats* à la *Scène de la Prison* et au Finale de la *Rédemption de Marguerite*, etc, etc, chacun trouve à choisir selon son goût dans cette partition si complète, qui nous semble être le chef-d'œuvre dramatique de M. Gounod, cela soit dit sans faire tort aux beautés distinguées de *Mireille*, ni à la chaude inspiration de *Romeo et Juliette*. M^me^ Miolan-Carvalho, qui a créé au théâtre-Lyrique et a conservé à l'Opéra le rôle de Marguerite, en a fait un type traditionnel.

Philémon et Beaucis, que le théâtre-Lyrique représenta en 1860; *La Reine de Saba*, objet des rêveries de Gérard de Nerval, duquel on s'inspira pour adapter ce sujet à la scène de l'Opéra, en 1862; *Mireille*, que Rossini mettait au premier rang des œuvres de M. Gounod (1864); *La Colombe*, que l'Opéra-comique donna en 1866; *Romeo et Juliette*, qui parut en 1867 au théâtre-Lyrique; *Polyeucte*, que l'Angleterre disputa si longtemps à la France, et que l'Opéra a fait entendre récemment; *Cinq-Mars*, qui a paru en 1877; enfin d'autres ouvrages annoncés et attendus, au nombre desquels on cite particulièrement une Trilogie sacrée, *Rédemption*, et une œuvre théâtrale, *Le Tribut de Zamora*, n'ont pas empêché M. Gounod de semer ça et là une profusion de Pensées musicales qui sont généralement de grande valeur. Il a composé des Symphonies, des Chœurs pour l'Orphéon, des Psaumes, des Mélodies, parmi lesquelles nous citerons *La Sérénade*, *Le Vallon*, *Le Soir*, etc; il a écrit, en 1871, pour l'ouverture de l'Exposition Universelle de Londres, une *Lamentation* intitulée *Gallia*, qui a été exécutée à Paris ainsi qu'à Londres, et y a produit un grand effet. La Société des artistes musiciens[1] a fait entendre récemment à S^t^ Eustache une grand'messe solennelle intitulée *Messe du Sacré-Cœur*, composée par M. Gounod pour l'inauguration de l'église du Sacré-Cœur à Montmartre;

[1] La Société des artistes musiciens a été fondée en 1843, par le Baron Taylor.

enfin, on lui doit de très remarquables Motets, et ce célèbre *Ave Maria*, écrit sur le premier prélude de J. S. Bach. D'autres artistes avant M. Gounod se sont exercé à combiner leurs chants avec les savantes successions harmoniques du vieux maître d'Eisenach, je doute qu'ils aient jamais mieux réussi. On a critiqué quelquefois, chez M. Gounod, l'emploi trop fréquent de la répétition transposée des phrases mélodiques; mais, dans l'*Ave Maria*, on oublie le procédé pour se laisser émouvoir par la profondeur communicative du sentiment. C'est la piété confiante qui vient exhaler ses douleurs et implorer merci. La voix, empreinte d'abord d'une émotion contenue et voilée, s'élève et s'agite graduellement avec une expression suppliante, pour finir en un cri suprême de souffrance, qui est comme la dernière clameur de l'âme aux abois. Dans le *Pietà Signore* de Stradella, que j'ai déjà comparé à l'*Ave Maria* de M. Gounod, c'est plutôt le chrétien du moyen-âge, dominé par la crainte des tourments de l'enfer, qui trouve des accents pleins d'anxiété pour exprimer ses terreurs.

M. Gounod, qui occupe, depuis 1866, le fauteuil de Clapisson à l'Académie des Beaux-arts, a été, la même année, promu au grade d'Officier de la Légion d'honneur, et tout récemment à celui de Commandeur de cet ordre (1880).

M. VICTOR MASSÉ. (1822)

M. Victor Massé a eu l'heureuse chance d'arriver en temps opportun, c'est-à-dire de profiter de la disposition où l'on se trouva tout à coup de faire *place aux jeunes*. M. Emile Perrin, qui sollicitait un renouvellement de privilège, cherchait justement l'occasion d'entrer dans les vues du Ministère, lorsque l'auteur des *Noces de Jeannette* se présenta humblement avec un ouvrage en un acte, dont le sujet ne parut pas heureux, mais qui fit juger de sa valeur, dont on voulut tirer parti aussitôt. Scribe se mit à l'œuvre sans retard, et un charmant opéra-comique, *La Chanteuse voilée*, où M^lle^ Lefebvre fut chargée du principal rôle, justifia la confiance si subitement accordée au jeune compositeur, qui, du reste y avait tous les droits. Né à Lorient, en 1822, M. Victor Massé était venu, en 1834, faire ses études au Conservatoire de Paris, et y avait conquis les premières palmes. Elève d'Halévy pour la composition, il avait obtenu, en 1842, un second prix au concours de l'Institut, et, en 1844, après y avoir remporté le premier prix, il était allé compléter à Rome son instruction musicale, et avait ensuite visité l'Allemagne. A son retour, quelques œuvres légères avaient déjà fait connaître son nom au public parisien, lorsqu'il parvint, ainsi que nous venons de le dire, à

paraître sur la scène de l'Opéra-comique. Du premier coup il s'y posa en maître. C'est en 1850 que l'on donna *La Chanteuse voilée*, à laquelle succédèrent et *Galathée*, dont le *Brindisi*, chanté par M^me^ Ugalde, fut un des morceaux les plus saillants, et *La Fiancée du Diable*, et *Les Noces de Jeannette*, joli petit acte dont le succès est toujours assuré. *Les Saisons*, que l'on représenta en 1855, ne réussirent pas complètement, mais on en chante souvent de beaux morceaux détachés.

En 1856, *La Reine Topaze* parut avec éclat au Théâtre Lyrique. M^me^ Carvalho y interpréta brillamment le premier rôle. Son talent, d'une pureté et d'une distinction exquises, mit en relief l'air dit de *L'Abeille*. Dans *Fior d'Aliza*, opéra-comique représenté en 1866, et dont le sujet est tiré d'un roman de Lamartine, ce fut une autre charmante cantatrice, M^me^ Vandenheuvel-Duprez, si prématurément ravie à l'art musical, qui fit valoir le principal rôle. Enfin, on sait avec quel succès parut, en 1876, *Paul et Virginie*, où M. Capoul et une toute jeune fille, M^elle^ Ritter, sœur du remarquable pianiste de ce nom, furent chargés de personnifier les sympathiques héros de Bernardin de Saint Pierre.

On annonce, pour la fin de l'année 1880, une partition nouvelle de M. Victor Massé, intitulée *Une nuit de Cléopâtre*.

M. Victor Massé, qui a été longtemps chef du chant à l'Opéra, en remplacement de Dietsch, a succédé, en 1871, à Auber, comme Membre de l'Académie des Beaux-Arts.

M. ERNEST REYER. (1823)

M. Ernest Reyer, né à Marseille, occupe aujourd'hui le fauteuil de Félicien David. Après avoir fait ses premières études à Marseille, M. Reyer alla, tout jeune encore, habiter Alger, et son talent a subi évidemment l'influence de ce séjour. Il se fit connaître d'abord par quelques jolies romances, et, en outre, par son zèle à organiser des réunions musicales. Puis, il composa une *Messe solennelle* qui fut exécutée à l'occasion de l'arrivée du Duc d'Aumale à Alger. En 1848, il vint à Paris, et travailla dès lors sous la direction de sa tante, M^me^ Farrenc, pianiste du plus grand mérite. Dans *Le Selam*, Ode-symphonie que le Théâtre Italien fit entendre en 1850, on remarqua particulièrement, chez M. Reyer, des qualités rappelant celles de l'auteur du *Désert*. En 1854, un ouvrage en un acte, *Maître Wolfram*, écrit en collaboration avec Méry, parut au Théâtre-Lyrique. En 1858, *Sacountala*, Ballet Indien, dont Théophile Gautier avait composé le scenario, fut donné à l'Académie Impériale de musique, et une

danseuse célèbre, Mme Ferraris, y obtenait un grand succès, lorsque l'incendie du magasin des décors de l'Opéra vint couper court à ses représentations. Enfin, c'est en 1861 que fit son apparition sur la scène du Théâtre Lyrique, *La Statue*, que l'on considère jusqu'à présent comme l'œuvre capitale de M. Reyer, qui n'a publié, depuis cette époque, que peu d'œuvres lyriques, et a consacré particulièrement sa plume à écrire de la critique musicale; après avoir momentanément remplacé Berlioz au journal des Débats, il a donné au Moniteur, à la Presse, et à différentes Revues, des articles qui peuvent passer pour de sérieuses études sur l'art contemporain.

M. Ernest Reyer est Chevalier de la Légion d'honneur, et décoré de plusieurs Ordres étrangers.

M. JULES MASSENET. (1842)

Parvenu, pour ainsi dire, dès le début de sa carrière, à la plus haute situation artistique, M. Jules Massenet témoigne, dans cette position, une réserve qui fait que l'on se renseigne difficilement sur ce qui le concerne, et qu'il faut se borner à en dire ce que tout le monde sait. Du reste, l'avenir lui garde encore, sans aucun doute, de grands succès, et le jugement que l'on porterait dès aujourd'hui sur son œuvre ne saurait être que prématuré. Qu'il nous suffise donc de constater que M. Massenet est l'un des chefs les plus aimés de la nouvelle école.

Né à Saint-Etienne en 1842, il vint faire ses études au Conservatoire de Paris. En 1859, il remporta le premier prix de piano; en 1863, le premier prix de fugue, et, la même année, l'Institut lui décerna le grand prix de Rome. Les plus importants de ses ouvrages ont été jusqu'à présent: *Don César de Bazan*, opéra comique en trois actes, représenté en 1872; *Marie-Magdeleine*, Drame sacré en trois actes, et *Les Erynnies*, Drame antique en deux actes, qui parurent à l'Odéon, en 1873; *Eve*, mystère en trois parties, écrit en 1875; enfin, *Le Roi de Lahore*, opéra en cinq actes, que l'Académie nationale de musique représenta en 1876. C'est en 1876 aussi que M. Massenet fut décoré de la Légion d'honneur, et en 1878 qu'il succéda à François Bazin comme membre de l'Académie des Beaux-Arts, et comme professeur de composition au Conservatoire.

GRANDS PRIX DE ROME.

Cette chronologie qui, pour moi, s'arrête à l'année 1880, semblera forcément incomplète d'ici à peu de temps. Combien de noms, ignorés aujourd'hui, viendront s'inscrire à la suite de ceux que j'ai rassemblés si

consciencieusement! Que d'artistes arriveront tout à coup à la célébrité après des années de luttes laborieuses et vaines, et que de belles espérances se trouveront, hélas, encore déçues! Il est tout naturel cependant de les fonder principalement sur ceux que nous désigne la première distinction accordée aux débuts des jeunes compositeurs, c'est à dire sur les *Grands prix de Rome*.

Ces prix furent institués en 1803 (an XII), sous le Consulat, et, depuis cette époque jusqu'à nos jours, soixante dix huit premiers prix ont été accordés à des artistes parmi lesquels je me bornerai à citer quelques uns de ceux que l'on a le plus distingués.

Ce furent: en 1812, Herold; en 1813, Panseron; en 1815, Benoist; en 1819, Halévy; en 1820, Leborne; en 1821, Rifault; en 1824, Barbereau; en 1825, Ad. Adam (2^{me} prix); en 1830, Berlioz et Montfort; en 1832, M. Ambroisé Thomas; en 1833, Thys; en 1834, Elwart; et Colet (2^{me} prix); en 1835, Ernest Boulanger; en 1836, M. Boisselot; en 1837, Besozzi; en 1838, Georges Bousquet; M. Deldevez (2^{me} prix) et M. Charles Dancla (2^{me} prix); en 1839, M. Ch. Gounod; en 1840, Fr. Bazin; en 1841, Aimé Maillard; en 1842, Eug. Gautier (2^{me} prix); en 1843, M. Henri Duvernoy (2^{me} prix); en 1844, M. Victor Massé; en 1847, M. Louis Deffès; en 1848, M. Duprato; M. Bazille (2^{me} prix), et M. Mathias (2^{me} prix); en 1852, M. Poise (2^{me} prix); en 1854, M. Barthe; en 1857, Bizet; en 1858, M. Samuel David; et M. Cherouvrier (2^{me} prix); en 1859, M. Ernest Guiraud, dont le père, Jean Baptiste Guiraud, avait obtenu le premier prix en 1827; en 1860, M. Paladilhe; en 1861, M. Théodore Dubois; et M. E. Anthiome (2^{me} prix); en 1862, M. Bourgault Ducoudray; et M. A. Danhauser (2^{me} prix); en 1863, M. J. Massenet; en 1865, M. Lenepveu; en 1866, M. E. Pessard; en 1870, M. Maréchal; en 1871 M. Serpette; en 1872, M. Salvayre; etc, etc.

Ajoutons que beaucoup de jeunes gens s'arrêtent volontairement au second prix, dans la crainte de compromettre, par une longue absence, des positions déjà acquises, et disons enfin que, parmi nos compositeurs les plus estimés, il en est qui ne se sont jamais présentés au concours, ou qui n'y ont point persévéré. C'est ici le lieu de nommer M. Leo Delibes, à qui l'on doit deux Ballets fort remarqués, et deux opéras-comiques, notamment *Jean de Nivelle*; M. Semet, de Lille, auteur de *Gil Blas* et de *La Petite Fadette*; M. Mermet, auteur de *Roland à Roncevaux* et de *Jeanne d'Arc*; M. Camille Saint-Saens, l'un de nos plus savants symphonistes; M. César Franck, qui a écrit plusieurs Oratorios; M. Membrée, de Valenciennes, auteur

de *François Villon*, et d'une quantité de romances; M. Adolphe Blanc, dont la *musique de chambre* est des plus appréciées; M. Guilmant, organiste improvisateur, etc, etc.

CHANTS PATRIOTIQUES.

Il ne me reste plus qu'à ajouter, en terminant, peu de mots concernant quelques-uns de nos chants patriotiques. *La Marseillaise* fut composée en 1792, à Strasbourg, par Rouget de Lisle, Officier d'artillerie, né à Lons-le-Saulnier en 1760, et qui mourut en 1836, après s'être vu plusieurs fois porté au pinacle et replongé dans l'oubli. Improvisée en une nuit, et insérée dans un journal strasbourgeois qui la répandit, *La Marseillaise* dut son nom à la ville dont les délégués l'adoptèrent spontanément, et la chantèrent à Paris, à la fête de la Fédération.

Le Chant du départ fut, ainsi que je l'ai dit ailleurs, composé par Méhul.

L'hymne *Veillons au salut de l'Empire* est dû a Dalayrac, à qui ses concitoyens projètent aujourd'hui d'élever une statue. Dans ce but, plusieurs souscriptions ont été ouvertes, et un grand Festival a été donné tout récemment à Toulouse; c'est là qu'un autre chant patriotique que les révolutions ne sauraient atteindre, *La Toulousaine*, a électrisé une fois de plus les populations languedociennes. En 1845, un jeune musicien, M. Louis Deffès, dota sa ville natale de cet hymne brûlant, dont les paroles appartiennent au Patois languedocien.

Enfin, dans une de nos fêtes populaires parisiennes du 14 Juillet 1880, on a pu admirer le chœur patriotique composé en 1831 par Herold, sur une poésie de Victor Hugo, *Gloire à notre France immortelle!*

FIN.

Imp. H. Lemoine, 17, rue Pigalle.

TABLE ALPHABÉTIQUE.

Pages.

ADAM (Adolphe) . . . . . 88.
ALBRECHTSBERGER . . . . . 25.
ALLEGRI . . . . . 11.
AMBROISE (s[t]) . . . . . 6.
ARABES . . . . . 2.
ARISTOXÈNE . . . . . 4.
AUBER . . . . . 59.
BACH (J.S.) . . . . . 16.
BACH (Emmanuel) . . . . . 22.
BALFE . . . . . 84.
BAZIN (François) . . . . . 93.
BEETHOVEN . . . . . 41.
BELLINI . . . . . 79.
BERLIOZ . . . . . 93.
BERTON . . . . . 40.
BOIELDIEU . . . . . 48.
CAMBERT . . . . . 12.
CAMPRA . . . . . 13.
CARAFA . . . . . 66.
CARISSIMI . . . . . 11.
CATEL . . . . . 45.
CHERUBINI . . . . . 57.
CHINOIS . . . . . 1.
CHOPIN . . . . . 83.
CHORON . . . . . 44.
CIMAROSA . . . . . 33.
CLAPISSON . . . . . 91.
CLEMENTI . . . . . 52.
CONSERVATOIRE . . . . . 27.
COUPERIN . . . . . 13.
CRAMER . . . . . 55.
DALAYRAC . . . . . 33.
DAVID (Félicien) . . . . . 95.
DELLA MARIA . . . . . 40.
DEZÈDE . . . . . 29.
DONIZETTI . . . . . 78.
DUFAY (Guill.) . . . . . 8.
DUNI . . . . . 20.
DURANTE . . . . . 17.
DUSSECK . . . . . 53.
EGYPTIENS . . . . . 2.
EUCLIDE . . . . . 4.
FÉTIS . . . . . 61.
FIELD . . . . . 55.
FLOTTOW (de) . . . . . 84.
FRANCO . . . . . 8.
FRESCOBALDI . . . . . 12.
GALUPPI . . . . . 19.
GEVAERT . . . . . 85.
GLUCK . . . . . 21.
GOSSEC . . . . . 27.
GOUNOD (M. Ch.) . . . . . 101.
GRAUN . . . . . 19.
GRECS . . . . . 4.
GRÉGOIRE (s[t]) . . . . . 6.
GRÉTRY . . . . . 29.
GRISAR . . . . . 91.
GUY D'AREZZO . . . . . 6.
HAENDEL . . . . . 15.
HALÉVY . . . . . 85.
HASSE . . . . . 18.
HAYDN . . . . . 25.
HÉBREUX . . . . . 2.
HERMANN (le boiteux) . . . . . 6.
HERMÈS . . . . . 4.
HEROLD . . . . . 67.
HINDOUS . . . . . 1.
HUCBALD . . . . . 6.
HUMMEL . . . . . 53.
ISOUARD (Nicolo) . . . . . 50.
JENNEQUIN (Clém) . . . . . 9.
JOMELLI . . . . . 22.

JOSQUIN DES PRÉS . . . . . 8.
KALKBRENNER . . . . . 55.
KASTNER . . . . . 92.
KIESEWETER . . . . . 1.
KREUTZER . . . . . 39.
KTÉSIBIOS . . . . . 8.
LALANDE . . . . . 13.
LASSUS (R. de) . . . . . 10.
LEMMENS . . . . . 85.
LEO (Leonardo) . . . . . 18.
LESUEUR . . . . . 38.
LIMNANDER . . . . . 85.
LISTZ (l'abbé) . . . . . 81.
LULLI . . . . . 12.
LUTHER . . . . . 9.
MAILLARD . . . . . 92.
MARCELLO . . . . . 17.
MARCHANT . . . . . 14.
MARCHETTUS . . . . . 8.
MARTINI (Padre) . . . . . 19.
MASSÉ (M. Victor) . . . . . 104.
MASSENET (M. Jules) . . . . . 106.
MÉHUL . . . . . 38.
MENDELSSOHN . . . . . 79.
MERCADANTE . . . . . 79.
MEYERBEER . . . . . 69.
MONSIGNY . . . . . 24.
MONPOU . . . . . 90.
MONTEVERDE . . . . . 11.
MOSCHELÈS . . . . . 55.
MOZART . . . . . 34.
MURRIS (J. de) . . . . . 8.
NERI (S[t] Phil. de) . . . . . 11.
NEUKOMM . . . . . 51.
NIEDERMEYER . . . . . 87.
OCKENHEIM . . . . . 8.
OPÉRETTE . . . . . 89.
ONSLOW . . . . . 101.
PAËR . . . . . 45.
PAGANINI . . . . . 57.
PAISIELLO . . . . . 31.
PALESTRINA . . . . . 9.
PERGOLÈSE . . . . . 20.
PERSANS . . . . . 2.
PHILIDOR . . . . . 23.
PICCINI . . . . . 23.
PONIATOWSKY . . . . . 85.
PORPORA . . . . . 19.
PUGNANI . . . . . 56.
PYTHAGORE . . . . . 4.
RAMEAU . . . . . 14.
REBER (M. Henri) . . . . . 101.
REICHA . . . . . 41.
REYER (M. Ernest) . . . . . 105.
ROSSINI . . . . . 72.
ROUSSEAU (J.J.) . . . . . 20.
SACCHINI . . . . . 28.
SALIERI . . . . . 31.
SARTI . . . . . 37.
SCARLATTI . . . . . 12.
SCHUMANN . . . . . 80.
SPOHR . . . . . 60.
SPONTINI . . . . . 45.
STEIBELT . . . . . 53.
STRADELLA . . . . . 13.
TARTINI . . . . . 56.
THALBERG . . . . . 83.
THOMAS (M. Ambroise) . . . . . 99.
TIMOTHÉE . . . . . 4.
TRAETTA . . . . . 28.
TROUVÈRES . . . . . 7.
VERDI . . . . . 79.
VILLAERT (de Bruges) . . . . . 9.
VINCI (Leonard de) . . . . . 17.
VIOTTI . . . . . 57.
VITTORIA . . . . . 11.
WAGNER . . . . . 81.
WALLACE . . . . . 85.
WEBER (Ch. M. de) . . . . . 63.
ZARLINO . . . . . 10.
ZINGARELLI . . . . . 32.

PRIX DE ROME . . . . . 106.
CHANTS PATRIOTIQUES . . . . . 103.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21008 2811